

Palabra y Música



Edición a cargo de *Anne-Marie Reboul*

Con la colaboración de:
Arno Gimber y Ana Isabel Fernández Valbuena



Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid



FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

PALABRA Y MÚSICA

Edición a cargo de *Anne-Marie Reboul*

**Con la Colaboración de:
Arno Gimber y Ana Isabel Fernández Valbuena**

Presentación de Javier del Prado Biezma

Ilustración de Portada:

Alegoría de la música.

Grabado anónimo.

Biblioteca Nacional.

Editor:

Anne-Marie Reboul

amreboul@filol.ucm.es

Depósito Legal: M-15221-2006

I.S.B.N.: 10: 84-611-0091-3

I.S.B.N.: 113: 978-84-611-0091-0

Composición e impresión:

Gráficas Brismar

C/ Tres Peces, 36 - 28012 Madrid - Tel. 915275382

Precio: 19,50 euros

PALABRA Y MÚSICA

SUMARIO

	Páginas
<i>Presentación: la palabra en la música y la música en la palabra.</i> Javier del PRADO BIEZMA	7-8
1. PROBLEMAS CONCEPTUALES E HISTORICOS:	
<i>La música y la letra: acordes y disonancias.</i> Javier del PRADO BIEZMA	11-35
<i>La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei.</i> Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA	37-45
<i>De la lectio a la actio canendi: palabras y música en el Canto Gregoriano.</i> Juan Carlos ASENSIO PALACIOS	47-60
<i>Scriabin y el misticismo musical de Platón</i> Francisco MOLINA MORENO	61-81
<i>La música en los aledaños de la palabra: a propósito de la “ornamentación musical”.</i> Eustaquio BARJAU	83-93
<i>Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición.</i> Isabel GARCÍA ADÁNEZ	95-104
2. DEL POEMA A LA MUSICA	
<i>El poema como música o la muerte del lector.</i> Luis MARTÍNEZ VICTORIO	107-119
<i>La canción inglesa post-romántica. Relación con la canción isabelina.</i> Verónica del VAL	121-130

<i>Análisis musical del poema sinfónico Ce qu'on entend sur la montagne (versiones musicales de Cesar Franck y de Franz Liszt a partir del texto de Victor Hugo).</i> Enrique IGOA	131-135
<i>De la canción popular al lied: Mahler.</i> Arno GIMBER	137-145
<i>Las canciones de concierto en la obra de Joaquín Rodrigo.</i> Miguel ZANETTI	147-151
<i>Desde la voz y la música, desde el amor y la muerte. Elegía a la muerte de mi padre cantada y analizada por su autora.</i> Clara JANÉS	153-162
<i>Sex, Drugs and Rock and Roll: The Tooth of Crime de Sam Shepard.</i> Ana ANTÓN-PACHECO	163-176
<i>Schumann y Heine, música y poesía: los ciclos Liederkreis y Dichterliebe.</i> Hang FERRER MORA	177-200
<i>Narratividad en la Sonata en Si menor de Liszt : Quiebra motivica y quiebra actorial.</i> Luis Ángel de BENITO	201-217

3. TEXTO Y MÚSICA EN EL ESCENARIO

<i>Música para el teatro: dramaturgos, compositores e intérpretes del teatro inglés de 1580 a 1625.</i> Josephine BREGAZZI	221-240
<i>Don Carlo : de la fiction-miroir de Saint Réal aux accords tragiques de Verdi.</i> Andrée MANSEAU	241-249
<i>Réplica a Goethe: tres Faustos musicales del siglo XIX.</i> Alfonsina JANÉS	251-266
<i>De las Eddas al Oro del Rin: comentarios al Anillo del Nibelungo de Richard Wagner.</i> Fátima GUTIÉRREZ	267-275

	Páginas
<i>¿Fouqué precursor de Wagner? Estructuras operísticas en Der Parcival. Ein Rittergedicht.</i> Berta RAPOSO FERNÁNDEZ	277-282
<i>Del lenguaje literario al lenguaje icónico a través del ritmo.</i> Susana LOZANO	283-291
<i>La mujer fatal en la ópera francesa.</i> Carmen TORREBLANCA LÓPEZ	293-304
<i>Arrigo Boito: su aportación a la reforma textual de la ópera italiana de finales del siglo XIX.</i> Concha TURINA GÓMEZ	305-313
<i>Música para Maeterlink: de Debussy a Dukas.</i> Pilar ANDRADE BOUÉ	315-328
<i>Lenguaje musical y verosimilitud en el teatro lírico de Calderón.</i> Manuel PÉREZ BERMÚDEZ	329-336
4. LA MÚSICA EN EL TEXTO	
<i>Mosé in Egitto de Rossini et Sainte-Cécile de Raphaël dans la nouvelle musicale et poétique de Balzac, Massimila Doni.</i> Anne-Marie REBOUL	339-360
<i>El Largo appassionato de Ludwig Beethoven en La pulsera de Granate de Kuprin.</i> Liudmila KAIDA	361-366
<i>Presencia y función de la música en Alexis o el tratado del inútil combate de Marguerite Yourcenar.</i> Jean-Pierre CASTELLANI	367-374
<i>La Ópera de los mendigos de John Gay.</i> Dámaso LÓPEZ GARCÍA	375-391
<i>Poemas del espacio musical y de la articulación del azar: los Mesostics de John Cage.</i> Eusebio de LORENZO	393-402

Presentación

La palabra en la música y la música en la palabra

El presente volumen nace de un proyecto que, en cualquier otro lugar, sería vulgar y rutinario, pero que, en la Universidad Española, se acerca casi a la utopía o, al menos, al atrevimiento: unir a estudiosos del texto y de la música para que trabajen juntos, de cara a los alumnos, en sus respectivas disciplinas, poniendo de manifiesto lo que tienen en común con las disciplinas del otro.

La idea partió de un realidad ineludible: si el lenguaje musical tiene que ver algo con los demás lenguajes artísticos, el lenguaje literario, en general, y el lenguaje poético, en particular, debería ocupar el primer puesto en esta relación.

Sin entrar en prioridades cronológicas, ¿cómo estudiar el poema, no sólo el lírico, sin considerar sus orígenes musicales! ¿cómo estudiar la canción sin tener en cuenta el poema que la sustenta o que le sirve de pretexto, luego sublimado! ¿cómo comprender el concepto de *sonata* sin tener en cuenta a su pareja, la *cantata*, cuyo soporte es necesariamente, textual – y, cómo el nacimiento del *poema sinfónico*, en todas sus variantes, desde esos poemas sinfónicos vergonzantes que son la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, o la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz, a la *Sinfonía alpina* o *Así hablaba Zarathustra*, de Richard Strauss, pasando por la partitura fundacional del género, el poema sinfónico de César Franck, *Lo que se oye en lo alto de la montaña*, que toma como pretexto el poema del mismo nombre, de Victor Hugo! En otra dimensión, la mayoría de los melodramas, de las óperas, operetas y comedias musicales tienen sus orígenes argumentativos en cuentos, novelas y en obras teatrales. En cualquier caso, ¿qué es un libreto sino un texto literario en el que el escritor se pone al servicio de la música. Leamos las Reflexiones sobre la ópera al servicio de los amantes de la ópera, escritas por Beaumarchais, autor que fundamenta, a su pesar, sin lugar a dudas, esas dos obras maestras de Mozart y de Rossini, *Las bodas de Fígaro* y *El Barbero de Sevilla*, respectivamente, pero que recela de la música, como lenguaje que se construye, en su redundancia esencial, a la contra de la dinámica narrativa, sin vuelta atrás, del texto teatral.

Esta verdad – la hermandad entre palabra y música – que no deja de ser una perogrullada, si miramos a Europa y al mundo, se convierte en la España académica en una verdad agresiva e impertinente, molesta – muy molesta, diría yo.

Los estudios de musicología están asentados en una Facultad, la de *Geografía e Historia*, cuyo entorno conceptual y cuyos objetivos nada tiene que ver con la música, salvo que se puede convertir en ‘historia’, como cualquier otra disciplina (la medicina, por ejemplo), y sus relaciones institucionales con sus hermanas, la poesía y la ficción, son nulas, cuando no negadas. (Que se me perdone el atrevimiento, debido, sin duda, a mi edad, pero cabría decir lo mismo de las artes plásticas; cabría decir lo mismo de los tres grandes lenguajes artísticos, que comparten los mismos objetivos estéticos y que trabajan de manera análoga: la Literatura, las Artes plásticas y la Música y que, a mi entender, deberían estudiarse bajo un mismo techo y en comunión – y empleo esta palabra en su sentido más profundo).

Este congreso y este volumen ha pretendido transgredir estas fronteras oficiales y ofrecerles a la música y a la palabra una casa común, aunque sea transitoria – en espera de que sea definitiva.

La organización de estas páginas está regida por los cuatro principios básicos de la relación, a veces armoniosa otras no tanto, entre la palabra y la música. El primer apartado estudia esta relación desde *una perspectiva conceptual o histórica* – tan presente y tan esencial en la historia de la musicología. El segundo apartado estudia *la relación de la palabra con la música en la canción*, cuando aquélla sigue siendo pura melodía o cuando queda anegada en armonía, a veces hasta el punto de desaparecer. El tercero estudia *las distintas encarnaciones de la ficción en música* y, finalmente, el cuarto, *la presencia y función de la música en el interior de un texto narrativo*.

Cuatro espacios en los que palabra y música se hermanan y se enfrentan, pero en los que, a pesar del enfrentamiento que puede llegar hasta la sublimación de la palabra en algunos espacios musicales, palabra y música siempre apuntan en la misma dirección: conquistar ese más allá de la realidad y de la razón, en la conmoción del cuerpo (materia en permanente vibración), en la crecida del sentimiento (alegre, triste, lúdico, energético...) y en el acercamiento titubeante y ebrio a la visión del misterio de la vida y de las cosas.

Javier del Prado Biezma

1. PROBLEMAS CONCEPTUALES E HISTORICOS:

La Música y la Letra: Acordes y Disonancias

Javier del Prado Biezma

Universidad Complutense de Madrid
jpbiezma@yahoo.es

1.- Consideraciones previas.

1.0.- La importancia de un título

Al poner en singular las dos nociones que voy a estudiar, tiene una doble intención: la primera es polémica, al pretender enfrentar desde un sentimiento primario música y letras, partiendo del adagio popular: unos ponen la música y otro ponen la letra - y, de manera habitual, los que ponen la música son los que se llevan el gato al agua; la segunda es técnica: quiere situar el estudio de la conjunción entre música y letra en su nivel más elemental, mejor asimilado, pero, sin embargo, más problemático: aquel que las define como lenguajes, es decir como sistemas humanos arbitrarios de expresión o de comunicación - consideradas estas palabras en su acepción más amplia.

Mi título podía haber sido, sin más, el de Mallarmé en su célebre conferencia - *La Música y las letras*¹ -, con la primera palabra en singular y la segunda en plural, como si quisiera expresar en esta oposición la esencia unitaria y unívoca de la música, confiriéndole a las letras una existencia histórica plural y, por consiguiente, contingente. Dejando de lado la posibilidad de que Mallarmé con esta oposición quisiera sugerir, en la confluencia de las dos artes, tal como él las entiende, la existencia de una poesía que, liberada de las servidumbres de la anécdota y del concepto (la poesía pura) pudiera acceder a la condición esencial de la música (aspecto éste sobre el que volveré al final de mi intervención), el desequilibrio morfológico (singular/plural) de su título me molesta, pues prefiero asentar mis adquisiciones sobre parejas homogéneas. Esta actitud me llevará, pues, a hablar de dos singulares - *la música y la letra*-, ya que se me hace cuesta arriba emplear las dos palabras en plural. Esta fórmula, la tradición me la permite, y me instala, por

¹ Stéphane Mallarmé, 1894, *Œuvres Complètes*, Gallimard, París, 1945.

otro lado, en un campo de comparaciones en el que la música (una música determinada) y la letra (una letra determinada) entran en juego de connivencias y de oposiciones, con vistas a la organización de un objeto de arte de naturaleza mestiza: un texto cantado.

También podía haber elegido para mi trabajo el título del estudio de Lévi- Strauss, “Las palabras y la música”, parte central de su libro caleidoscópico sobre las tres artes principales de Occidente, la música, la poesía y la pintura: *Hablar, escuchar, mirar*². Asentado en sus reflexiones, podía haberme remontado hasta las diferentes teorías que abastecen con su reflexión variopinta la historia de la musicología, desde el siglo XVIII³. Haberme remontado hasta el libro de Michel-Paul-Guy Chabanon, que sirve de base al estudio de Lévi-Strauss. Este libro, ya desde su título nos llevaría a tratar los problemas centrados por el punto de vista que he elegido, pues en él encontramos las bases de toda la reflexión musicológica posterior: *La Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785). Conflictos que podemos agrupar en tres grandes bloques:

- La problemática naturaleza lingüística de la música y su capacidad para expresar o imitar (representar) a la naturaleza.
- las relaciones que mantiene con la lengua propiamente dicha, desde esa naturaleza problemática,
- y, en consecuencia, la prioridad de la melodía (eje sintagmático de la frase musical) o de la armonía (eje paradigmático del acorde) en la música.

Como podremos ver, los centros neurálgicos de los diferentes niveles de una reflexión sobre la letra en la música.

Ahora bien, dejando de lado estos centros de reflexión que, si tenemos en cuenta su evolución a lo largo de la historia, siguen aún vigentes, me ha parecido que, al principio de un estudio plural sobre las relaciones entre la literatura y la música, era útil enfrentar estos conceptos, pero desde una dimensión más pedestre, centrándome poco a poco en el segundo núcleo, con el fin de establecer algunos parámetros de la relación que mantienen estos dos lenguajes, cuando coinciden en un mismo espacio - relación mucho más conflictiva de lo que *a priori* se pueda creer. Situar me en los conflictos. No pretendo, pues, complacerme en lo hermosa que es la convivencia de los dos lenguajes (pues gracias a esa complacencia sobrevivi-

² Claude Lévi-Strauss, Plon, París, 1993.

³ Cf. Raison et perception. *Fonder l'harmonie au XVIII siècle* ; Vrin, París, 2001 y Fubini, E.: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*; ed. Española, Barral Editores, Barcelona, 1971.

mos, cuando en tardes de hastío nos adentramos, como salvación, bajo un hermoso aguacero de instrumentos y de voces), sino estudiar un juego de relaciones... y para esos menesteres, arriesgarse en la incomodidad es siempre más provechoso que asentarse en la complacencia.

1.2. Algunas reflexiones ingenuas

Para llevar a cabo esta tarea me ha parecido que era bueno partir de algunas comprobaciones harto ingenuas.

Por ejemplo: yo puedo *cantar* un poema y *poemizar* una melodía, creando un espacio de convivencia en el que los dos lenguajes actúan físicamente en la misma dirección (el eje de la temporalidad) y penetran en el espíritu por el mismo sentido (el oído). Sin embargo, yo no puedo cantar una pintura. Lo que no me impide que, partiendo de la experiencia de un cuadro, yo pueda componer un poema sinfónico que intente recrear, en notas, las mismas o análogas sensaciones sugeridas por el cuadro - del mismo modo, en este caso, que puedo hacerlo partiendo de la experiencia de un determinado poema que, luego, no aparecerá en la materialidad de la música.

Esta simple comprobación pone de relieve, por lado, una connivencia posible en los efectos estéticos de las tres artes; por otro, sitúa material y estructuralmente letra y música de un lado y pintura de otro; pero, finalmente - y este es el aspecto que más me interesa -, nos aboca a entrever un posible conflicto: ¿cómo son recibidos y asimilados por el auditor dos lenguajes artísticos que, si bien aspiran a la misma meta (la mente, el espíritu) y penetran al mismo tiempo por el mismo sentido (el oído), siguen luego caminos antitéticos: mientras uno se instala grandemente en el oído y de él se expande hacia todo el cuerpo (llegando o no al espíritu), el otro es acogido, de entrada, y reelaborado por el nivel nocional, abstracto y espiritual, que toda palabra implica - incluso la poética (al menos en su práctica más generalizada) -, derivando, luego, en efectos que pueden ser, también, físicos?

Por otro lado (y sigo con mi ingenuidad), como auditor de poesía cantada, me encuentro frente a una experiencia que podía sintetizar en tres niveles:

Oigo, por ejemplo, los últimos *lieder* de Richard Strauss, cantados por Jessica Norman y, aunque no entiendo, directamente, una sola palabra de lo que dicen, arrastrado por la música y por la voz, mi arrebató llega al éxtasis; y no sé si la letra de Eichendorff es sublime - no lo es, en cualquier caso, dicen, la de Müller, que sirve de soporte a *Das Müller Blumen* de Schubert;

Oigo las *Noches de Verano* de Berlioz: entiendo el texto y me complazco en el regusto irónico anti-romántico de algunos poemas de Théophile Gautier; la música, a su vez, me gusta, pero la audición me instala en un sorprendente malestar, a

priori no claramente definido; pues, mientras mi oído y mi sentimiento van por un lado, mi conocimiento de la lengua, mi saber histórico y mi conciencia crítica van por otro - y me gustaría que Jessica Norman no dijera palabras, que cantara sólo con vocales moduladas según su poderosa voz que me contradice el texto; yo, cuando calle, me leeré en silencio el poema, *El claro de luna sobre el cementerio*, y me sonreiré a gusto, según leo, con la ironía metalingüística que la música, aquí, ha sido incapaz de recrear.

Oigo los *Cinco sonetos lorquianos* de Manuel del Castillo y, cuando acaba el primero (*Esa guirnalda...*) me pregunto, ¿qué falta le puede añadir al poema de Lorca, de exuberante complacencia desbordada en el dolor, esta música de contención angustiosa? Una poesía instalada en pleno delirio semántico, en pleno paroxismo emocional y, por añadidura, en una musicalidad de ritmo y de materia sonora perfectos... y, una música que me contradicen estos tres elementos... (Y, en compensación, recuerdo cómo he disfrutado con su *Sinfonía N° 2*).

Podemos afirmar que para componer una buena canción, un buen lied, no es necesario el soporte de un buen poema (la experiencia lo prueba tanto en el mundo de la música llamada clásica como en el mundo de la música popular y de consumo); pero, cabría preguntarse si a un buen poema le hace falta o le interesa convertirse en una, aunque buena, canción.

Es evidente que mi actitud respecto del problema no es nada ‘romántica’ y que he sentido la necesidad de explicarme estas ingenuidades, desde una conciencia crítica, capaz de aparcar ciertos tópicos o mitos sobre el tema; tópicos que podríamos resumir de la siguiente manera - y que no tardaré en analizar:

- El mito de la perfecta hermandad entre palabra y música, que nos llevaría (teorías de Rousseau, Algarotti, Arteaga, Manfredini y tantos otros musicólogos, de la Ilustración) hasta los mismísimos orígenes míticos del lenguaje.
- El mito de la universalidad de la música, frente a los límites nacionales o culturales de la palabra (confundiendo audición material con recepción, aunque ésta sólo sea emocional).
- El mito del alcance trascendente del hecho musical que nos llevaría, de un lado, desde la conciencia primaria de los sentidos, hacia el mundo pre-consciente de la corporalidad vibrátil y, del otro, hacia el mundo de ciertas esencias ontológicas (espiritualidad, vivencia de la temporalidad), aprehendidas en una especie de experiencia mística, tal como nos las define el romanticismo alemán, de Shelling (del ritmo material al ritmo cósmico) a Schopenhauer (la música es

⁴ Cf. Marcel Beaufils : *Musique du son, musique du verbe* ; Klincksieck, París, 1994, y «La musique romantique allemande», in *Le romantisme allemand*, Cahiers du Sud, 1949.

el Universo en sí)⁴, pero también algunos teóricos y músicos modernos, tras las huellas de Henri Bergson y de Jacques Maritain y los neotomistas⁵.

Cabría añadir un cuarto mito que da alas, últimamente, a algunos aspectos aquí esbozados: el de la superioridad estética de lo étnico primario (o primitivo) sobre lo étnico secundario (o elaborado y culto) - tópico tan propio del masoquismo cultural del occidente moderno como su postura antitética lo era antaño de su complejo de superioridad.

Una reflexión sobre los problemas que subyacen a cuanto acabo de decir se me hace tanto más necesaria (no sé si pertinente) cuanto más se ha alejado la música occidental de sus orígenes, en función del desarrollo y cierto predominio de la armonía sobre la melodía. En efecto, esta inflación del espesor paradigmático de la sintaxis musical (polifonía renacentista y orquestación posterior, con todos sus alardes técnicos) debe tener, necesariamente, una repercusión sobre la coincidencia sincrónica entre la letra (la frase lingüística) y la melodía (por etimología - *melos*-, la plasmación musical de dicha frase, según nos recuerda Strawinsky⁶. La melodía, *discurso claro y lineal, construido sobre el modelo verbal*, y la armonía, discurso intrincado por la multiplicidad de voces, según la expresión de Manfredini⁷, y que iría *contra la recta razón*, según Scheibe⁸, que debería regir el canto.

Abundando en cuanto acabamos de decir, da la impresión que esta evolución va acompañada por la voluntad que tienen, tanto música como poesía, de asumir las funciones de la otra; y así, mientras la poesía se hace cada vez menos dependiente del lenguaje y aspira a decir lo inefable mediante recursos puramente musicales (tras la herencia de Mallarmé), la música pretende ser, cada vez más, un lenguaje capaz de referencialidad (se defina ésta como se defina.)

2. Las trampas del conflicto.

Voy a pasar ahora a analizar más en detalle las consecuencias de estos mitos, abandonados en parte por la musicología, tras los estudios formalistas, historiográficos y sociales del siglo XIX, pero emergentes de manera espontánea, en cada uno de nosotros, como trampas en las que podemos caer, en cuanto bajamos la guardia crítica.

⁵ Jacques Maritain: *Frontières de la poésie*, Rouart, París, 1935 y *Art et Scholastique*, Librairie de l'art catholique, París 1920. Libro éste que tanta influencia indirecta tuvo sobre la evolución de Strawinsky.

⁶ «La mélodie est donc le chant musical d'une phrase cadencée», *Poétique musicale*, Flammarion, París, 2000, p.89.

⁷ *Difesa della musica moderna*, 1788.

⁸ *Der Critische Musikus*, Leipzig, 1745. In Fubini, E., opus cit.

2.1. La primera trampa nace de la consideración habitual de la música como lenguaje capaz de acceder a un más allá, al que la lengua de las palabras no tiene acceso. Es decir, un lenguaje capaz de suplir las insuficiencias de la palabra: según la frase de Arteaga (1783), referida a Metastasio, “una especie de lengua inventada por el arte con el fin de suplir la insuficiencia de la que nos fue dada por la naturaleza”. Lo cual querría decir que la lengua de las palabras serviría para la vida natural, mientras que la música serviría para otra vida (la artificial, es decir, la artística, la espiritual, etc.). Este es el principio básico de la conciencia musical romántica. Pero, incluso Wagner⁹, tan atento a la palabra (“la música precisa de la poesía que puede deparar al músico el apoyo natural para expresarse de modo determinado y seguro”), siente la necesidad de establecer esta dicotomía: “es imposible que el lenguaje sonoro de un instrumento se condense y se transforme en una expresión que puede alcanzar solamente el órgano de la inteligencia, la lengua de las palabras; en cambio, el lenguaje de los sonidos, como pura emanación del sentimiento, expresa precisamente lo que el lenguaje de las palabras no puede expresar; luego, considerado desde nuestro punto de vista intelectual, humano, expresa simplemente lo inexpressable”. Dejando de lado el siempre peligroso uso de palabras tales como *inexpressable* o *inefable* (simples coartadas de la pereza crítica), estas afirmaciones olvidan, cuando menos, el poder paroxístico y el alcance *oracular* de la palabra (tanto en la antigüedad mítico-religiosa, como en la actualidad simbolista o surrealista).

Pero el pensamiento de Schoenberg, no se aparta mucho de esta idea, al afirmar la vocación profética de la música, que produce “un mensaje que revela una forma de vida más elevada hacia la cual evoluciona la humanidad”¹⁰.

La propuesta del idealismo italiano (Fausto Torrefranca¹¹ y Alfredo Parente¹²) no hace sino ahondar en este presupuesto. La definición de la música del primero, considerándola una “actividad germinal del espíritu”, “actividad espiritual”, “intuición pura”, y afirmando la “hegemonía de esa germinalidad respecto de las demás artes” (que no harían sino dar forma material y técnica a esta actividad espiritual, *a este substrato musical del ser*) sólo puede proceder de una visión metaforizada de la vida del espíritu, ligada a los arquetipos del soplo y del viento, como soportes de la ensoñación de su no-materialidad y de su naturaleza temporal evanescente, pero no contemplan la otra cara del ser, su materialidad, su gravedad de existencia apegada a la materia y al concepto.

⁹ *Opera y drama*, 1850,1

¹⁰ Ed. italiana, *Stile e idea*, Rusconi e Paolazi, Milán, 1960.

¹¹ *La vita musicale de lo spirito*; Boca, Milán, 1910

¹² *La musica e le arti*, Laterza, Bari, 1936.

Ese acaparamiento de lo meta-natural y de lo meta-psíquico (y el subsiguiente afincamiento en ellos) por parte de la música puede falsificar y restringir tanto la realidad musical como arrojar una visión falsificadora sobre el alcance de las demás artes.

En esta empresa de voluntad inmaterial, da la impresión de que la palabra, siempre ligada a la función referencial, al espesor material o conceptual del referente, puede convertirse en un obstáculo para el vuelo del espíritu. La palabra puede llegar a ser o el obstáculo que “cava un foso entre la música instrumental y la vocal”, deparando a esta última de su vocación esencial, según Lévis Strauss, o una presencia molesta que más vale olvidar, según la reflexión de Chabanon, ya en el siglo XVIII: “La música puramente instrumental deja el espíritu del auditor en suspenso [de nuevo el tema de lo volátil] y con la inquietud del significado [...] Cuanto más adiestrado y sensible se tenga el oído [...] tanto más uno puede prescindir con facilidad de las palabras, incluso cuando la voz canta”; y concluye que la obra de Rameau, su ópera, no necesitaría palabras. Tal vez, ninguna buena música necesite palabras - en el sentido pleno del término.

2.2. Voy a formular la segunda trampa, ligada, ahora, a la supuesta supremacía de la palabra, y a la dependencia que, en virtud de ello, sufre o ha sufrido la música.

Esta trampa tiene su origen, a mi modo de ver, en el mito del nacimiento conjunto de la lengua y de la música, y en la posterior realidad histórica y étnica que nos ofrece hasta muy recientemente, casi de manera generalizada, una música exclusivamente vocal. Este mito (y esta realidad, dado el predominio de la palabra en la vida del hombre para múltiples usos, de los cuales el artístico es el de menor calado) puede llevar a la consideración de la música como simple acompañamiento, como simple complemento o adorno de la palabra. La teoría roussoniana lleva en germen esta consideración que, luego la realidad confirma en múltiples ocasiones. Antaño, dice Rousseau, “no había otra música sino la melodía del sonido modulado de la palabra: los acentos formaban el canto, las cantidades formaban el ritmo y se hablaba tanto mediante los sonidos como por el ritmo y las articulaciones de las voces”¹³; es decir, medida, ritmo, y sonido modulado no son sino superestructuras de la palabra.

Esta dependencia alcanzaría su máxima expresión en ciertas manifestaciones musicales como el recitativo ‘ese monstruo anfibio’, el gregoriano y, tras la apoteosis wagneriana, el intento de recuperación de una monodía moderna que tiene en Debussy uno de sus pioneros.

¹³ *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, in *Traité sur la musique*, 1781. Œuvres Complètes, v. V., Gallimard, París, 1959-1995.

Este planteamiento encierra a mi modo de ver, el germen de las dos trampas que hay que evitar: considerar la música como una superestructura adyacente de la letra, y considerar la letra como una infraestructura de soporte; posturas ambas harto frecuentes y que no hacen sino complicar el estudio del problema.

Y así, Du Bos¹⁴ nos ofrece el contrapunto de la idea expresada por Rousseau, al afirmar que “el arte poético era una de las artes subordinadas a la música y, por consiguiente, era la música la que determinaba la construcción de los versos. Ciertas prácticas musicales étnicas le dan la razón; basta con recordar el funcionamiento del tz’y (çü) frente al ci (chi), en el sistema que rige la composición de poemas en el mundo Chino: el tz’y se escribía, en un primer momento, siguiendo los patrones musicales de las melodías que están de moda, y *El libro Patrones de tz’y establecidos por su majestad de Qing* (1715) nos ofrece hasta 2.306 formulas¹⁵. Ahora bien, la generalización sólo es aplicable en el occidente moderno a un sector de la poesía popular que nos ofrece ejemplos de una misma melodía capaz de haber generado letras diferentes.

“Frente a Wagner, que lleva a sus límites el concepto originario de Rousseau, Nietzsche desarrolla hasta sus últimas consecuencias el principio (...) de un absoluto privilegio y de una autonomía de la música instrumental”, nos dice Fubini¹⁶, y lo hace enfrentando la letra y la música: “la música, dice Nietzsche, es considerada como el servidor, el libreto como el dueño; la música se compara al cuerpo, el libreto al alma (...) se sustrae a la música su verdadera dignidad, la de ser espejo dionisiaco del universo”; es decir, su naturaleza tras-racional ya aludida, quedando la racionalidad ligada a la palabra. Cuando Nietzsche, llevado por su fiebre anti-conceptual¹⁷, dice, como si fuera un eco de Chabanon (cuando enjuicia la ópera de Rameau), que la palabra (un poema bastante regular) nada le añade al último movimiento de la *Novena* de Beethoven, puede que tenga razón - si al eliminar la palabra no elimináramos también ese elemento primario de la palabra que es la voz; pues la voz, con sus simples vocales y consonantes, es un instrumento musical más, pero con una proyección expresiva que no tiene ningún otro instrumento, con un alcance dionisiaco que, desde la perspectiva nietzscheana de la música, nunca podemos olvidar.

Potenciar la música o potenciar la letra de manera extremosa nos lleva a una misma actitud de exclusión y, por consiguiente, a adoptar una perspectiva que soslaya el problema: el de la necesaria convivencia.

¹⁴ *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, in Fubini, opus cit.

¹⁵ Cf. *La poesía clásica china*, Cátedra, Madrid, 2000.

¹⁶ Fubini, opus cit., pp. 130-136.

¹⁷ *Música y palabra*, 1871.

Así, Fontenelle cristaliza una actitud muy francesa con demasiada frecuencia: la del desprecio de la música instrumental pura, dado que no se puede leer y, por consiguiente, interpretar en términos nocionales. Su grito, “Sonate que me veux-tu?” (Sonata, ¿en qué me conciernes?) alza una bandera que llegará hasta nuestro siglo veinte, tras la necesidad que tiene Stendhal de superponerles, mentalmente, una fábula a las sinfonías de Haydn y de Mozart para poder degustarlas. El libro de Roland Manuel, colaborador de Strawinski en la redacción de su *Poética musical, Sonata ¿en qué me conciernes? Reflexiones acerca de los fines y de los medios del arte musical*, de 1957¹⁸, es un testimonio muy reciente de esta obsesión.

Por su lado, Mendelssohn no es menos radical, en sentido contrario: “La gente se queja a menudo de que la música es demasiado ambigua, de que los pensamientos que suscita cuando se la escucha no son claros, mientras que todo el mundo entiende las palabras. Para mí sucede exactamente lo contrario, no sólo en cuanto a un discurso complejo, sino a cada una de las palabras; también éstas me parecen ambiguas, igualmente vagas, igualmente sujetas a equívocos respecto de la música genuina, la cual llena el alma de millares de cosas mejor que las palabras. Los pensamientos que expresa la música que yo amo no son demasiado indefinidos para expresarlos con palabras, al contrario, son demasiado definidos [...] Si me preguntáis qué sentía cuando escribía [*Romances sin palabras*], yo os respondo: ‘sólo el canto, tal como está’. Y si se diera el caso de que se me hubiera ocurrido determinada letra para cualquiera de estos cantos, jamás desearía comunicarla a nadie, porque las mismas palabras no significan siempre lo mismo para individuos distintos”, etc.¹⁹

Desde esta perspectiva no nos puede extrañar el miedo (y el desprecio) que le tiene Mozart a los libretistas que quieren crear obra literaria, como presagiando la observación pertinente, a mi modo de ver, de Schopenhauer: “si se quiere adaptar demasiado la música a la letra [el lenguaje como estructura de sentido] o modelarla sobre los hechos [el lenguaje como organizador de la fábula], aquella es forzada a hablar un lenguaje que no es el suyo”²⁰. En el campo contrario, Beaumarchais (como presagiando el destino tanto de *El Barbero de Sevilla* como de *Las bodas de Figaro*, al caer bajo el poder seductor de las notas de Mozart y de Rossini), cuando busca un compositor para ponerle música a su texto *Tarare* (1787) no va del lado de Mozart, sino del de Salieri (con la colaboración de Lorenzo da Ponte) - y su postura frente al conflicto entre la letra y la música queda muy definida en su Prefacio - *Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'Opéra*²¹: la

¹⁸ Ed. Mermoud, Lausanne, 1957; reed., Ed. Ivrea, Paris, 1996

¹⁹ F. Mendelssohn, *Carta a Marc-André Souchay* (Berlín, 15, del X de 1842), in Fubini, opus cit.

²⁰ A. Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*; ed. En español, Ed. Porrúa, México, 1983.

²¹ *Obras Completas*, L'Intégrale, Aux Éditions du Seuil, Paris.

dinámica, siempre progresiva, narrativa, de la estructura del drama no encuentra, en una música que no esté enteramente a su servicio, sino un continuo impedimento para su desarrollo, al ser la dinámica musical (“que no sabe narrar”) tributaria en gran medida de la confrontación de los temas o motivos que imponen, para su despliegue y su desarrollo, una organización basada en la redundancia, cuando no en una estructura circular.

Frente a esta confrontación que subyace en toda la reflexión nacida a la sombra de la Ilustración, la ensoñación wagneriana de la obra de arte total - la *Gesamtkunstwerk* - perseguiría una fusión definitiva de la palabra y la música: “una obra de arte completa en si misma, dice Weber, [en su ensayo sobre la *Undine* de Hoffman, 1816]; y las distintas artes que contribuyen a su creación, fundidas entre ellas, desaparecerán como contribuciones aisladas y reaparecerán para formar este nuevo mundo”²². Wagner luego completa y, por las razones románticas anteriormente expuestas, considera, sin embargo, que “la música es el polo catalizador, el centro alrededor del cual las demás artes hallarán su genuina expresión”; no estamos lejos de los idealistas italianos Torrebranca y Parente.

Esta ensoñación participa del mismo principio mítico que la unidad roussoniana: pensar la unidad, original o final, como principio básico de la bondad creadora; pero se apoya, a su vez, en un presupuesto técnico: pensar que la acumulación redundante de lenguajes de códigos distintos, consigue, en torno a una idea matricial, una abundancia de bondad estética consecuyente con la acumulación de dichos códigos. Ésta ha sido siempre la pretensión del teatro respecto de la poesía, de la narración y de las artes plásticas, del melodrama respecto del teatro, del drama musical wagneriano respecto del melodrama y, finalmente, del cine respecto del hecho musical, literario y plástico.

Esta pretensión, no avalada por los hechos, pues esta acumulación no siempre es rentable de cara a la experiencia estética (pues con tantos efectivos suele o puede caer en el efectismo - y ahí tenemos las ceremonias vaticanas, la obra wagneriana misma y gran parte del cine de Hollywood), esta pretensión nos devuelve, de nuevo, a nuestro punto de arranque: ¿es posible, es pertinente, la convivencia de lenguajes estéticos que, según hemos ido entreviendo (y dentro de unos instantes ahondaremos en esa visión), son de naturaleza diferente? - y si es posible y pertinente ¿qué condiciones deben darse para que un lenguaje no sea anulado, en su materialidad y en sus funciones, por el otro?

A la vista de los testimonios expuestos (y se podrían multiplicar), podemos afirmar, al menos, que las preguntas que nos hemos hecho no eran ni ingenuas ni impertinentes.

²² In Fubini, opus cit.

Antes de abandonar este espacio, con el fin de borrar la huella escéptica que bien pudiera haber dejado mis incursiones, voy recorrer un pequeño rincón del mundo placentero de la convivencia entre la letra y la música, con el fin de entrever la amplitud de sus dominios y la variedad de sus productos. La lectura de un libro ejemplar como el del profesor Pierre Brunel, *Les arpèges composés* (Los arpeggios compuestos)²³, expresión tomada de uno de los *Estudios* para piano de Debussy, nos demuestra hasta qué punto la convivencia es fructífera - aunque también pone de manifiesto, si se lee entre líneas, cuales son sus límites.

Me centraré en un único caso que me es muy querido: el de Mallarmé como poeta; (el de Mallarmé como teórico de las relaciones entre música y letra podría ser objeto de otro trabajo más técnico.) Casi toda la obra del autor ha sido una tentación para los músicos; pero en distintos niveles que es preciso estudiar.

Nos encontramos con poemas suyos convertidos en canciones por Pierre Boulez (4 canciones), Debussy, Ravel, Darius Milhaud, Henri Buser (3 canciones cada uno), Henri Sauguet (2 canciones), Claude Arrieu (1 canción). Sus dos grandes poemas, *Herodías* y *La siesta de una fauno* también son tocadas por la música; Debussy compone su famoso *Preludio* para el segundo poema, e Hindemith, en 1944, compone un melodrama danzante entorno al primero, obra en la que la música sólo rodea al texto - que es recitado, según el modelo que ya aplicara Debussy a *Las canciones de Bilitis*, de Pierre Louys. Boulez se inspira, a su vez, en el proyecto y en los fragmentos del gran proyecto de Mallarmé, *El libro*, para transponer en su *Tercera Sonata* lo que podíamos llamar la vibración musical del pensamiento poético del autor. Más lejos del texto, se puede afirmar, con Ivanka Stoianova, que obras como *Zyklus* y *Refrain*, de Stockausen, y *Epifanie* y *Circles*, de Luciano Berio, *Serenata per un satellite*, de Bruno Maderna, “compuestas sin referencia a Mallarmé, ponen sin embargo en evidencia la modernidad de la búsqueda mallarmeana (...) anticipadora respecto de las investigaciones de la vanguardia musical”²⁴.

En función del tema que nos ocupa, frente a esta lista cabe, sin embargo, hacer tres observaciones de gran importancia: en primer lugar, los músicos más contemporáneos de Mallarmé, sólo llevan al espacio de la canción textos suyos considerados menores - incluso muy menores -, es decir, no se ‘atreven’ con los grandes textos; en segundo lugar, sus dos grandes textos son como enmarcados por la música, en función de lo que vamos a llamar la alternancia de los dos lenguajes hermanados, pero nunca son textos musicados; y, finalmente, sólo medio siglo más tarde, Pierre Boulez pone música a textos que podemos considerar sagrados - ejemplos perfectos de la concepción musical de la palabra, según Mallarmé.

²³ Klincksieck, París, 1997.

²⁴ Ivanka Stoianova, “La musique et Mallarmé”, in *Mallarmé. Un destin d'écriture*, Gallimard, París, 1998.

3. Música, poesía y la noción de lenguaje

Al considerar el problema de la interpretación de la música, Schoenberg propone una perogrullada crítica que muchas veces se olvida: lo musical sólo puede explicarse “en términos puramente musicales”. Es verdad, pero lo literario, a su vez, sólo puede explicarse en términos literarios, es decir, lingüísticos y poéticos. Ahora bien, cuando nos encontramos ante un ser anfibio como la canción, ¿en qué términos tendremos que analizarlo? Obviamente, buscando la intersección de lo musical y de lo literario, es decir, de lo musical y de lo lingüístico, (considerando este último espacio como el conjunto de recursos, gramaticales, retóricos y poéticos, de los que se puede servir la lengua.

Al estudio de esta hipotética intersección vamos a dedicar la tercera parte de este estudio; para ello formularé una batería de aporías que contraponen *a priori* el lenguaje de la palabra y el de la música (pues nunca hemos dudado que esta se organiza como un lenguaje, muy especial, pero como un lenguaje.) Sin embargo, esta voluntad aporística no se detendrá en la búsqueda de las contradicciones, en ellas intentará ver, dado que creo más en la duda que en la negación, los posibles espacios de coincidencia

“Las leyes de lo bello, dice Hanslick (en el primer intento de reintegrar a la música en su naturaleza material y formal de base, tras el romanticismo), son en todo arte inseparables de las características peculiares de su material y de su técnica”²⁵. En efecto, los objetivos de un arte o su recepción por el público podrán cambiar en función de presupuestos históricos, culturales y sociales, ahora bien, estos cambios siempre revierten y se apoyan en los elementos materiales y formales que lo definen como arte. Desde esta perspectiva, parece lógico que, para construir mi pequeño sistema, me base principalmente en la materialidad y en las fuerzas o normas de organización de dichas artes y, sólo subsidiariamente, en la dimensión estética que puede condicionarlas en un momento u otro de la historia, en función de determinada idea relativa a la creación o a la recepción.

Desde este punto de vista agruparé en tres categorías mi análisis: 1. aspectos de coincidencia real entre el lenguaje de la música y el lenguaje de la letra, 2. aporías propias de la materialidad de dichos lenguajes y 3. aporías funcionales de cara a su recepción. Por razones de espacio, aquí sólo me centraré en las dos primeras.

3.1. Aspectos de coincidencia real entre los dos lenguajes

Los puntos de coincidencia real entre los dos lenguajes vienen definidos por su condición de auténticos lenguajes, en oposición a otros ‘lenguajes’ que sólo lo son

²⁵ Ed. Hanslick: *Du beau dans la musique. Essai de reforme de l'esthétique musicale*; ed. francesa ; Christian Bourgeois, París, 1986.

por analogía o por delegación²⁶. Esta naturaleza lingüística se define a través de cinco niveles que podemos consignar de la siguiente manera:

- a. música y palabra tienen una materialidad liminal de carácter acústico;
- b. esta materialidad tiene su origen en una parte del cuerpo (la boca, las manos) en las que se articula de manera a poder comunicar directamente intencionalidades mentales o emocionales del espíritu;
- c. dicha organización tiene un desarrollo sintagmático, ineludible, en la temporalidad;
- d. su organización es, en todos su niveles, de naturaleza estructural, y se lleva a cabo mediante un código de naturaleza histórica y cultural más o menos amplio, al que se hace referencia incluso cuando se subvierte;
- e. el conjunto de elementos que componen dicho código suele ser arbitrario, sustituible - es decir, no determinado por una fuerza natural o sobrenatural que los conviertan en necesarios.

Hoy día nadie (o casi nadie) cuestiona estos cuatro elementos aplicados al lenguaje de la palabra. Para el lenguaje de la música, parece lógico que, tras su salida del campo de la matemática y de la acústica y tras su paso por las ensoñaciones románticas, haya sido necesario esperar a las corrientes que se apoyan en la lingüística para encontrar una formulación de la música en términos inequívocos de lenguaje. Ya el formalismo del XIX lo intentó, si bien, ya tenemos, con anterioridad, los interesantes intentos de Boris de Schloezer para poner de manifiesto la existencia de una gramática y de una semántica en las obras de Bach²⁷.

Fijándonos ahora en el cuarto supuesto (sobre los tres primeros y el quinto, luego volveremos), nadie mejor que Cathérine Kintzler ha plasmado esta realidad gramatical de la música: “Si sonidos idénticos cambian de naturaleza y producen efectos diferentes cuando están incluidos en sucesiones armónicas diferentes, ello se debe a que el sonido musical no tiene una realidad aislada con propiedades intrínsecas. Las verdaderas propiedades del sonido musical no están en su emisión o en su audición pura y simple; residen en las relaciones de los sonidos unos con otros, en las combinaciones de sucesión y de simultaneidad, en las diferencias relativas de los intervalos. La música aparece ante todo como un conjunto de reglas de relación y quien quiere comprender su naturaleza debe tratarla como una red y recorrerla como una gramática”²⁸. (No olvidemos, de paso, que Mallarmé, presen-

²⁶ El llamado *lenguaje de las flores*, el de las señales de tráfico, etc.; en los que cada signo (o símbolo) tiene un valor absoluto, en sí - sin la necesidad de atender a una gramática.

²⁷ Boris de Schloezer : *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale* ; Gallimard, París, 1947.

²⁸ C. Kintzler: *J. Ph. Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, París, 1988, (pp. 30, 31.).

tando una Gramática, en *La Dernière Mode*, en 1873, ya metaforizaba la estructura de la lengua como una organización musical.

Dejando de lado la obsesión lingüística que, partiendo de la antropología, ha invadido, en el último tercio del siglo XX, toda las ciencias humanas (y no sólo), la musicología moderna se ha empeñado en encontrar antecedentes de esta postura gramatical. Levi Strauss, en su lectura ya aludida de Chabanon; Patrice Bailhache²⁹, en su lectura de D'Alambert y de Schelling, Yoshihiro Naito, Marie Elisabeth Duchez, Samuel Baud-Body³⁰ y otros, en el propio Rousseau, ahondando frases del músico ginebrino, como ésta, de su *Disertation sur la musique moderne*: “Podemos comprobar ya que no existe ningún sonido en la naturaleza que contenga alguna propiedad particular y gracias a la cual se le pueda distinguir cada vez que se oye. Considerando un sonido aislado, no sabríais distinguir si es un *do*, un *la* o un *re*, y mientras lo oigáis aislado no podréis percibir en él nada que pueda permitirlos atribuirle un nombre u otro”³¹.

Es decir, este sistema acústico y su desarrollo gramatical es, tal como lo ha demostrado la música moderna, en su paso de la tonalidad a la atonalidad y de esta a la dodecafonía, una realidad que sólo tiene su razón de ser en el interior de una cultura: sistema, pero sistema asentado en una elaboración arbitraria; algo que ya había puesto de manifiesto la musicología comparada, al estudiar las músicas étnicas no occidentales y las músicas de la antigüedad.

Ahora bien, esta noción de sistema compartida por los dos lenguajes, y tan ligada a una cultura, no nos puede ocultar el nivel diferente sobre el que se establece la noción, compartida, de arbitrariedad. Esta arbitrariedad está ligada no sólo a la posibilidad de crear un, llamémoslo, mensaje resultante de una determinada organización, sino también a la capacidad referencial de los signos del lenguaje de la palabra, incluso en un posible aislamiento agramatical; y, como veremos más tarde, por una razón o por otra, aquí si encontraremos una auténtica aporía - a pesar de la voluntad referencial de algunos intentos musicales ligados al tema, obsesivo para algunos, de la capacidad imitativa de la música.

3.2. Aporías de base o materiales

Pasemos ahora a analizar las aporías de base - o materiales. Seguiremos para nuestro análisis los cuatro niveles capaces de dar cuenta del lenguaje verbal, como sistema, partiendo de lo acústico material hasta acceder a lo mental significativo.

²⁹ « Deux mathématiciens musiciens: Euler et d'Alambert », in *Physis, Revista internazionale di storia della scienza*, v. XXXII, 1995.

³⁰ « J. J. Rousseau et la musique française », in *Jean-Jacques Rousseau et la musique* ; Ed. de Eigeldinger, À la Baconnière, 1988.

³¹ J. J. Rousseau: *Disertation sur la musique moderne*, Œuvres Complètes, Ed. De la Pléiade, v.V, p. 175, Gallimard, Paris.

a. El nivel del sonido.

Parece, a primera vista, que en este nivel no debería emerger ninguna aporía; música y letra tienen en el sonido la base material de su estructura. Ahora bien, mientras que en la letra, el sonido se organiza ya, en el nivel de la sílaba, y luego en la palabra, con un valor diacrítico, generando antes de entrar en la frase diferencias de significado que en la fonología van más allá de la fonética, el sonido musical carece de nivel fonológico (salvo que se considere tal su participación en el acorde³² - lo que llevaría a crear una identidad entre acorde y palabra, como luego veremos); así, el sonido tiene que esperar su entrada en una secuencia musical para adquirir, aislado o acompañado, un valor diacrítico significativo.

Vemos hasta que punto esto es importante de cara a su relación con la letra, cuando la música, mediante repeticiones o alargamientos de sílabas, o mediante el empleo de elementos contrapuntísticos, respetando la materia fónica, puede modificar grandemente su organización fonológica. Contrariamente, y respetando lo que Rousseau decía en el apartado anterior, al estar más ligado el sonido musical que el sonido de la palabra al mundo del oído y del cuerpo, ciertos sonidos, ciertos acordes, incluso aislados, pueden cobrar, por su intensidad, por su duración o por la fuerza con la que son emitidos, un valor *expresivo* o *impresionante*, que nunca puede tener el fonema aislado, dotándole de un alcance que nunca tiene el fonema perteneciente a la letra - incluso en la onomatopeya.

b. El nivel léxico.

Es aquí donde encontramos la primera gran aporía; y en este caso, de difícil resolución. La palabra de la letra, sea su origen arbitrario o no (cuando su no-arbitrariedad viene de su composición fonética, onomatopéyica, la palabra tendría un valor musical puro y cuando esta no arbitrariedad está asentada en una deriva etimológica gracias a la metáfora la palabra cobra un valor simbólico que matiza y amplía su alcance), la palabra de la letra, decía, *es siempre referencial* y esta referencialidad previa a su inserción en la estructura de la frase, determina o condiciona su inserción en ella y el significado que, a partir de dicha inserción, se afianza. Con referente material, referente mental, o referente contextual, la palabra aislada es ya un haz de poderes significantes, y basta con decirla - ¡Afganistán! -, para que la mente de quien la oye se llene con una multitud de ensueños, de fantasmas, de temores y de deseos.

³² Aspecto éste que sería cuestionado desde dos niveles: el acorde fundamental se organiza en torno a los intervalos de tercera superpuesta y son más o menos fijos y previsibles, el acorde creado por el compositor más allá de esa naturalidad (en estado de inversión o en la disonancia) es coyuntural y desaparece tras su empleo en una obra - mientras que un signo fonológico diferencial es el elemento fijo que sirve para distinguir dos palabras, aunque parecidas de significado distinto (caza, casa, cerdo, lerdo...).

La no-existencia en el conjunto de la materia musical de una realidad similar o análoga a la palabra es el gran hueco que separa los dos lenguajes: instala a uno en la referencialidad real o metal (apta para representar objetos, expresar sentimientos o formular nociones) y mantiene al otro en una pseudo-referencialidad virtual, dinámica y sensitiva, elevándolo a veces hacia una referencialidad simbólica de carácter, necesariamente, singular e intransferible al otro.

En términos lingüísticos, dice R. Jakobson, “la peculiaridad de la música en relación con la poesía reside en que el conjunto de sus convenciones (la lengua, según la teoría de Saussure) queda limitado al sistema fonológico y no contempla la distribución etimológica de los fonemas, por consiguiente del vocabulario”... “entre los sememas y la frase, concluye y corrige Levi Strauss [...], no hay nada”³³.

Se ha intentado buscar la palabra en la música, ya sea mediante la pirueta brutal de Chabanon cuando nos dice “les sons sont les choses” - anulando la función intermediaria del lenguaje; ya sea apelando a los acordes, según los presupuestos antes esbozados (su posible valor referencial basado en un efecto que podemos llamar onomatopéyico), ya sea partiendo a la búsqueda de unidades sintagmáticas mínimas de significado (y Cl. Levi Strauss sueña aún con que ello será un día posible, al menos de manera muy rudimentaria). Pero, nadie como Meyer ha perseguido el intento al pretender “poner en evidencia las constantes correspondencias entre expresión verbal y expresión musical” en *Las Pasiones* de Bach, o Cook, al intentar darle un valor semántico al intervalo y al acorde; y así la *tónica*, sería emocionalmente neutra, la *tercera mayor*, marcaría la aceptación estoica, la *cuarta justa*, nota de paso o bien, si está dotada de tensión tonal hacia la *tercera mayor*, expresaría dolor...³⁴.

A mi modo de ver, como concluye Fubini al analizar su teoría, hay que buscar el significado del lenguaje musical siguiendo otro parámetros y ahondar en las consecuencias que nos puede deparar, en la relación entre la letra y la música, esta aporía: la música da un salto (si lo da) de la sensación y de la percepción hacia una experiencia emocional y simbólica y este salto ignora el nivel abstracto - referencial y nocional - constituido en torno a la palabra - es decir, significa en un nivel distinto, más acá o más allá del semema y del concepto.

“Llamar a los sonidos de la escala sus palabras, a la armonía su gramática y al desarrollo temático su sintaxis no es más que una inútil alegoría [yo diría analogía], dado que los sonidos no poseen aquella cualidad que distingue una palabra de un mero vocablo: una referencia fija al diccionario de significados”³⁵

³³ “Les paroles et la musique”, in *Regarder, écouter, lire*, p. 89.

³⁴ Datos tomados de Fubini, opus cit.

Esta frase de Susanne Langer pone la vista en un aspecto esencial del problema: el de la arbitrariedad del signo y el espectro significativo que lo acompaña. La letra, partiendo de una posible pluralidad de significados del lexema, *las palabras de la tribu*³⁶ (cuyo origen puede ser más o menos arbitrario pero que, una vez asumido deja de serlo, está ahí y todo el mundo lo comparte) elige y fija, mediante la sintaxis y la contextualidad uno de estos significados, *cerrando el paso a toda arbitrariedad interpretativa*. (Y es preciso recordar aquí que el concepto de ‘ambigüedad del signo poético’, muy seductor para la moderna teoría poética (tan ligada a la imposibilidad de elaborar un significado), es muy discutible desde presupuestos tan poco sospechosos como los de Baudelaire o de Mallarmé (“la escritura es el azar abolido palabra a palabra”), y no deben ser confundido con las nociones de *evocación* y de *sugerencia* o con la existencia de los niveles isotópicos - de los que luego hablaremos.

Contrariamente, la música, partiendo de una insignificancia de base en la que casi todos los valores, tanto de la nota como del acorde, son arbitrarios, elabora una estructura de un rigor técnico superior, incluso, a la de la palabra; lo que no impide que su efecto, su impresión y evocación, deje en la indefinición el valor de la nota y del acorde, y que impresión y evocación no nazcan de la fijación referencial de aquellos (como ocurre en lenguaje de palabras), sino de la organización dinámica (superposiciones, oposiciones, repeticiones) de estas unidades o masas sonoras – sin abandonar, pues, el nivel material de la organización del sonido.

En la letra, el significado y sus efectos nace de un trabajo de selección y combinación que atañe siempre, en último término, a la referencialidad - aunque también se trabaje su nivel sonoro. En la música, el significado y sus efectos se consigue siempre mediante una organización dinámica del material sonoro, cuyo único anclaje con el referente sería la onomatopeya, en lo que atañe la nota y el acorde, y unas posibles, pero poco definidas, analogías rítmicas, en lo que se refiera a la naturaleza vibratoria de los seres vivos - la naturaleza vibrátil del ser³⁷, activada aquí en *simpatía*.

c. Ahora bien, esta dimensión dinámica es la que permite establece más analogía entre los dos lenguajes y también la aporías más sutiles. En función de su dinamismo, podemos distinguir en la organización tanto de la letra como de la música

³⁵ Susan Lager: *Philosophy in a New Key*, Havard University Press, Combridge (Masachusset), 1951.

³⁶ Recordemos que Mallarmé elabora gran parte de su teoría poética (la poesía como arte combinatorio) a partir de esta expresión.

³⁷ Cuya ‘musicalidad’ podríamos poner en relación con las perspectivas dieciochescas, relativas a una teoría física de la vibración “la résonance du corps sonore”, como matriz material y perceptiva de la música, frente a una teoría abstracta (matemática o moral y espiritual). Cf. A. Charrak: *Raison et perception. Fonder l’harmonie au XVIIIè siècle*; Vrin, París, 2001.

ca dos ejes: el de la sucesión o eje sintagmático y el de la simultaneidad o eje paradigmático. Esta comprobación es evidente pero exige sus matizaciones.

c.1. El eje sintagmático

En el lenguaje de la palabra este eje está regido por la gramática: un conjunto de leyes que obedecen (incluso cuando se las subvierte) a una lógica común (lo que permite su análisis lógico). En el lenguaje de la música está regido por las leyes de la composición (solfeo, medida, ritmo, contrapunto, fuga, armonización, etc.) y la propias de cada género. ¿Se puede llamar gramática a la organización sistemática de este impulso, de esta dinámica acústica que compone la esencia de la música, tal como la define Strawinsky: “La función tonal está totalmente subordinada a la fuerza atractiva del polo sonoro. Toda música no es sino una sucesión de impulsos que convergen hacia un punto definido de descanso”. Si “el polo del *tono* constituye el eje de la música”³⁸, dándole a su dinámica una realidad esencialmente material, en la que los juegos consecutivos y los adversativos ligados a las notas y a los ritmos constituyen el armazón de su lógica sintáctica, el polo de la *palabra* constituye el eje de la letra y, sólo muy secundariamente (salvo en la poesía fonista), lo constituye el polo de la nota o del fonema. Cuando esta segunda tendencia ha sido privilegiada por cierta poesía moderna (asemántica y agramatical), ello se ha debido a la influencia de la conciencia musical, en su intento por transgredir y sobrepasar los límites impuestos por el nivel nocional y lógico del lenguaje de la palabra; - y es lógico que su gramática simplificada (en su complejidad) no sea válida para captar los matices de la organización mental ‘coherente’, y sí lo sea para plasmar los impulsos pre-conscientes y post-conscientes del ser.

c.2. El eje paradigmático

Si consideramos, a su vez, la materialidad y la organización del eje paradigmático, también emergen ciertas aporías de notable interés. La armonía y la polifonía le ofrecen a la música un nivel paradigmático evidente; este eje le es impuesto al auditor, de manera ineludible, por la estructura musical. Se trata, en cierto modo, de una imposición que puede convertirse en agresión, cuando la polifonía, al mismo tiempo que organiza una masa sonora plural, pero consonante, en su devenir sintagmático, también consigue organizar una masa verbal que superpone no sólo notas o fonemas distintos sino, incluso, palabras distintas y, por consiguiente, referencias materiales o nocionales distintas en un mismo momento de audición. Esta disonancia semántica, envuelta en consonancia musical, puede ocasionar un dislate receptivo: lo que el oído puede asumir en sincronía material y la sensibilidad en efecto impresionista, la mente es incapaz de asumirlo conceptualmente y, desentendiéndose del nivel nocional de la palabra (que exige un esfuerzo de compren-

³⁸ Strawinsky: *Poétique musicale*, p.87.

sión), se sume en los efectos seductores, liminales e inmediatos, del sonido. Fenómenos harto frecuente ante las polifonías clásicas o las letras devoradas por grandes estructuras polifónicas y orquestales del barroco, del neoclasicismo y del romanticismo.

El nivel paradigmático de la música es algo intrínseco a la noción de armonía y se asienta, de nuevo en una materialidad: la realidad física del acorde; mientras que el nivel paradigmático de la letra es un nivel virtual: sus componentes, ligados a los niveles isotópicos (simbólicos o intertextuales) están y no están en la frase, y dependen del nivel cultural y de la perspicacia del lector capaz de convocarlos y de extraerlos; son un producto segundo de la lectura - de su función hermenéutica. Ahora bien, una vez que han sido puestos en evidencia, las diferentes capas textuales polarizadas por los niveles isotópicos recuperan la función referencial del lenguaje ya sea hacia su arqueología mítica (los simbólicos), ya sea hacia las superestructuras del discurso de la doxa (los intertextuales), creando, en la analogía (incluso en el más puro poema), un espesor simbólico, conceptual e ideológico unidireccional, aunque discontinuo y deshilachado, que poco tiene que ver, en su naturaleza, con el espesor plástico, homogéneo y continuo de la armonía³⁹.

c.3. Finalmente, el eje sintagmático es, en ambos lenguajes, el soporte básico de la aprehensión y de la encarnación material de la temporalidad. Si hay dos palabras matriciales de la música estas son *tono* y *tempo*. “La música se establece en la sucesión del tiempo y requiere pues una vigilancia de la memoria. La música es por consiguiente un arte crónico, como la pintura es un arte espacial. Supone una cierta organización del tiempo, una *crononomía*, si se me permite el neologismo”, se excusa Strawinsky⁴⁰. Esta dimensión temporal es la que ha permitido a no pocos musicólogos y músicos definir la música como el arte capaz de mejor *encarnar* (no significar o decir) el flujo temporal del ser.

¿Podemos decir lo mismo del lenguaje de la palabra? Machado define la poesía como ‘palabra en el tiempo’; esa afirmación puede tener varias interpretaciones: unas materiales (relativas a su musicalidad) y otras de carácter conceptual o ideológico (relativas a su impregnación de realidad histórica y social.).

Atendiendo ahora a la primera, es verdad que cuando la palabra se organiza como recitación oral, su prosodia (ritmo, periodo, entonación) y su organización sintáctica redundante (anáfora, paralelismo) adquiere una naturaleza análoga a la de la música - capaz de organización material de la temporalidad. Así pues, y desde esta dimensión recitativa, la palabra coincidiría con la música; ahora bien podemos sospechar que esta *crononomía* del lenguaje de la palabra sólo es accidental,

³⁹ Existe, sin embargo, un punto de coincidencia en ambos ejes paradigmáticos que sería interesante estudiar: el de la resonancia intertextual. Aquí sólo lo apuntamos.

⁴⁰ I. Strawinsky, opus cit., p. 81.

y se debe no a la naturaleza misma del lenguaje, como esquema de pensamiento y como instrumento de comunicación, sino al hecho de depender de la oralidad para poder encarnarse - dada su función fáctica primera.

El lenguaje de la palabra no es organización de la temporalidad existencial del ser, sino organización simbólica de su espacio mental, aunque deba asumir la temporalidad del habla o de la lectura para poder manifestarse; es, así, un espacio intermedio entre la pura espacialidad de la pintura y la pura temporalidad de la música - lo que le ha permitido coquetear con una y con otra. La existencia de realidades como la visión interior, la intuición, la noción de sistema - ese ver con un simple golpe de visión la estructura de una idea - así lo prueban; y sabemos hasta que punto Mallarmé se empeñó en demostrar esta espacialidad de la mente, primero rompiendo la sintaxis lineal y, luego, buscando sobre la página la distribución de los elementos de una frase con el fin de plasmar su no dependencia cronológica⁴¹. Es preciso recordar, sin embargo, que también han existido intentos parecidos en la música serial - “universo en continua expansión”, según la expresión de Boulez, a partir de un punto determinado; expansión que *da la impresión* de anular la dicotomía clásica entre espacio y tiempo.

3.4. El resultado semántico.

Si la música, a pesar de su naturaleza redundante, como ciertos niveles de la poesía, tiene una dinámica progresiva *devoradora*, al encarnarse en un material - el sonido - que es de naturaleza evanescente (de ahí el esfuerzo de memoria que nos exigía Strawinsky), la letra, al asentarse en la palabra (cuyo soporte real es, más allá del fonema, el concepto), se instala en una progresión *acumulativa*, en la que los juegos redundantes no son sino engarces lógicos (pronombres, adverbios, etc.) que propician dicha acumulación en la progresión: un concepto, se conoce o no se conoce, pero, conocido, no se olvida, pues forma parte intrínseca de nuestro decorado mental. Pensamos que esta propiedad de la palabra (su persistencia en la noción y la modulación semántica de esa noción) es la que permite transcender la referencialidad y generar el significado: decir algo, a propósito de algo que persiste; mientras que la dinámica devoradora de la música instala la conciencia del oyente en la más pura temporalidad evanescente del ser: quietud, movimiento, entusiasmo, arrebató, éxtasis...

En este punto coinciden tanto los formalistas como los espiritualistas herederos del romanticismo. Carente de palabras, es decir carente de referencialidad (concreta o abstracta) y de sus modulaciones, en la música no se puede establecer la

⁴¹ Esa esclavitud, según Mallarmé, que lo convierte en lineal, en temporal, por consiguiente - frente a la espacialidad significativa soñada (el experimento por la página del poema *Una echada de dados*).

dicotomía básica del lenguaje de la palabra entre significante y significado: “En música, dice De Schloezer, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal punto que, rigurosamente hablando, la música no tiene sentido, es sentido”⁴². ¿Pero sentido de qué? Tal vez, de su propia organización acústica, rítmica y emocional de la temporalidad, invasora, por seducción, del espacio del oyente. Sin asumir el radicalismo de Strawinsky cuando define la fuga como “forma perfecta en la que la música no significa nada más allá de sí misma”⁴³, sin asumir el oportunismo sociológico de Schoepler, cuando nos dice “una sonata es incapaz de expresar, sea directamente (como por ejemplo los signos emotivos orgánicos), sea indirectamente (por analogía), y el sentido psicológico que tenemos tendencia a atribuirle no es más que una añadidura debida a un conjunto de convenciones y de asociaciones que el hábito ha fijado y convertido en inconscientes”... a mi entender, renunciar a buscarle un significado a la música, reduciéndola a una función autotélica, tal como define R. Jakobson la poeticidad (reducción que no admitimos para la poesía), es tan inconsecuente como empeñarse en buscarle uno, en función de la referencialidad. Ahora bien, este sentido no habrá que buscarlo en una semántica - es decir, según mi terminología temático-estructural - en *la substancia del tema* - sino en *la substancia de la forma*: en los arquetipos o esquemas de los movimientos liminales del ser: quietud y movimiento, pausa y aceleración, subida y bajada, fluidez y ruptura, consonancia y disonancia, confluencia o enfrentamiento, simetría y asimetría, etc. Desde este punto de vista la música no significará ni cosas ni conceptos sino los esquemas arquetípicos de la actividad del ser - no sólo su temporalidad; y una semántica de la música sería, de manera casi exclusiva, una semántica de adjetivos (los que tienen una carga adverbial) y, sobre todo, del adverbio.

4. Hacia unas conclusiones

Nuestro estudio de estas aporías, aunque sólo esbozado, ha servido para poner de manifiesto unos cuantos presupuestos.

4.1. Estructuralmente hablando, las coincidencias entre letra y música son mayores en el nivel 1 (la materia primaria de ambos lenguajes) y en el 3 (la gramática o técnica que organiza los lenguajes); en contra, las discordancias son mayores, hasta el punto que nos encontramos con verdaderas aporías en el nivel 2 (la existencia de un léxico anterior a la frase) y en el nivel 4 (a partir de dicho léxico, la producción de un sentido posterior a la frase).

Así, mientras que el lenguaje de la palabra trabaja sobre todo el segundo nivel, con vistas a la consecución del cuarto (un trabajo que afecta básicamente a la subs-

⁴² De Schloezer: *J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, p. 11; Gallimard, Paris, 1947

⁴³ I. Strawinsky : *Poétique musicale*, p. 112.

tancia del lenguaje, si se me permite la expresión), el lenguaje musical trabaja sobre todo el segundo y tercer niveles, en un juego de efectos reversibles: un trabajo que afecta básicamente a la forma y a las tensiones dinámicas del lenguaje. Se me dirá (y estoy perfectamente de acuerdo) que la poesía, la gran poesía quiera trabajar los cuatro niveles al mismo tiempo con la misma intensidad - y podemos ofrecer ejemplos magníficos, aunque no siempre consiga efectos positivos. Podríamos decir metafóricamente que el trabajo poético pertenece al campo de la química, al campo de la alquimia, en su voluntad de transformar la relación de la conciencia con las cosas (y, en la nueva relación, la naturaleza de aquellas), a partir de la reelaboración de la función referencial; en cambio, el trabajo musical pertenecería más al campo de la física, de la metafísica, en su empeño por construir una arquitectura acústica capaz de contener y de detener la experiencia dinámica del ser, como disolución en la temporalidad.

4.2. Desde el punto de vista funcional, lenguaje de la letra y lenguaje de la música se instalan también en campos complementarios del ser. Decir, como dice Combarieux, en un nuevo intento por conseguirle una identidad entre los dos lenguajes, que “la música es el arte de pensar con sonidos”, es, a mi entender, un contrasentido.

El pensamiento (de *pensare*, es decir, *pesar*), instala el ser en su gravedad - y la acrecienta. Ancla el ser en la realidad: el verbo siempre se hace carne; es tributario del cuerpo que pesa, en su destino de muerte: apela a Edipo (el de los pies heridos, hinchados o pesados) y es siempre esclavo de la explicación conceptual del oráculo que han formulado los dioses - oráculo que al final, siempre se convierte en silogismo. El pensamiento es como Anteo que necesita tocar tierra, so peligro de muerte; como mucho es como la bailarina cuyo destino es volar... pero no puede hacerlo, si no es capaz de afianzar su pie fuertemente en el suelo para dar un salto que, por muy alado que sea, siempre vuelve a caer - por eso la elige Mallarmé como metáfora absoluta de la escritura.

La música es siempre aire, viento; aire siempre en vibración, en vuelo; si deja de vibrar, se muere - la pura realidad vibratoria del espíritu, que es viento. La música apela al ángel y el ala (*Angelo musicante* de Rosso Fiorentino, ala transformada en arpa del simbolismo.) Frente al espesor conceptual del ser que se afirma en un trasvase constante de sustancia (de la realidad a la idea) - un trasvase del que la poesía, como lenguaje de segundo nivel no puede desprenderse -, la voluntad de trascendencia musical que nos lleva ya sea hacia los orígenes, en la pura resonancia corporal del fauno, o hacia el sueño imposible, en el arrebató de los sentidos: hacia la espiritualidad - hacia la nada, “le creux néant musicien” percibido de Mallarmé ‘al final’ de su experiencia poética.

No es de extrañar que la vocación de la poesía, tras la muerte de Dios se haya orientado cada vez más, a partir del simbolismo hacia la música (naturaleza y efectos), como instancia de un misticismo asentado en la experiencia de la Nada: “bibelot abolido de inanidad sonora”, el poema es un objeto vacío y vacante - sin contenido ni destino - como el ser musical, evanescente, que simboliza.

5. La letra sublimada.

Entre la seducción de los dos abismos, el que nos arrastra, mediante las vibraciones rítmicas de la materia sonora, hacia la más pura animalidad de nuestro cuerpo (*Consagración de la primavera*) y el que nos eleva, mediante los acordes estáticos y las volutas casi intangibles de la melodía, hacia su más precaria espiritualidad (*El cuarto movimiento de la Novena de Beethoven*), la letra - ese espacio intermedio, anfibio - no puede sino sucumbir.

Un primer nivel de esta caída, el de la letra alienada, lo encontramos, cuando ésta es asumida por una estructura musical que no respeta los elementos básicos que sustentan las aporías radicales entre los dos lenguajes: distorsión del nivel fonético o léxico de las palabras, inflación de algún elemento del nivel fonético, repetición no-sintagmática de una palabra o de un sintagma, superposición cronológica de varias palabra, sintagmas - como en el canon...: de la polifonía clásica a la canción moderna, los ejemplos se podrían multiplicar.

Tenemos otro nivel más sutil, pero no menos radical: lo encontramos cuando letra, como arrebatada por una melodía, pierde pie semántico (referente y sentido) y se sublima. (*Sublime*, que se eleva por los aires. *Sublimación*: elevación... pero, también, proceso químico que permite que un cuerpo pase del estado sólido al gaseoso; de ahí que *sublimar*, tras *eleva*r y *volatilizar* (es decir, hacer volar, como vuela la música) pase también a significar, *hacer desaparecer*. Envuelta por el vuelo musical la letra puede llegar a ser una realidad sublimada - una realidad ajena a su naturaleza.

Cabe preguntarse en este momento ¿necesita la apoyatura a veces devoradora de la música una letra que, además de encarnar todos los elementos propios del lenguaje de la palabra (su gravidez referencial) ha sabido plasmar, con su naturaleza híbrida, gran parte de los elementos acústicos, volátiles, de la música?, o, como creador, ¿es más pertinente ahondar en la musicalidad del lenguaje de la letra a partir de sus propios presupuestos, con el fin de salvaguardar las esencias conquistadas? - Y que conste que mi pensamiento está muy lejos de poner en duda el bien patrimonial de la canción popular - tradicional o moderna -, del recitativo, de la monodia de Monteverdi o de Debussy... allí donde la música, sabedora de su poder de seducción, superior al de la letra, asume un papel de generosa humildad. Siempre que el canto se atiene al principio de lo que, por etimología, era una

melodía: “Melodía, melodía, en griego es el canto del melos, que significa miembro, parte de la frase. Estas partes son las que llaman la atención del oído, con el fin de imponer determinada acentuación. La melodía es pues el canto musical de una frase en cadencia y tomo el término en su sentido general, y no en el musical”, de nuevo Stravinsky⁴⁴

Por ello, como poeta que siempre que quiere reconciliarse consigo mismo lo que hace es oír música, frente a una convivencia construida sobre la rivalidad en la que entran en juego todas las aporías estudiadas, prefiero una convivencia en la alternancia.

En la rivalidad que conlleva la superposición de los dos lenguajes, con harta frecuencia la letra se convierte en pretexto, y la voz, en vez de ser portadora de un contenido verbal captado en su perfección, en simple instrumento que modula vocales y consonantes al compás de una melodía (a veces sublime) - rivalidad en la que de la letra sólo queda realmente el título que sirve para orientar la ‘lectura’ de la música, como si se tratara de una indicación referencial, externa y lejano, a modo de intención programática: decimos, *El Mar* de Debussy, y entonces podemos ver un mar,⁴⁵ allí donde sólo hay contraposiciones temáticas repetidas, escalas que suben y bajan y melodías que persiguen o se diluyen en cadencia.

En la alternancia, hay emulación, empeño en llegar más lejos o tan lejos como el otro, pero sin anularlo, explotando cada uno sus propios medios para conseguirlo. Se ha esgrimido, en no pocas ocasiones, el magisterio de Mallarmé para apelar a la hermandad entre la palabra y las letras, entre la letra y la música; pero se soslaya la palabra esencial de la frase que siempre se cita: “Ofrezco, dice, con el riesgo estético de equivocarme, esta conclusión(...): que la música y las Letras son la cara alternativa, aquí ensanchándose hacia la oscuridad, chispeante allá, la certeza, de un fenómeno, el único, al que llamaré la Idea...”⁴⁶

La cara alternativa, por eso Debussy se equivoca en parte, aunque triunfe, al devorar algunos momentos del magnífico texto de Maeterlinck, en *Pelleas y Melisande*. Por eso Debussy acierta, al intentar engarzar con la plata de su música la gema del texto de la *Siesta de un Fauno* y todo concierto bien nacido, después del *Preludio*, debería ofrecer la recitación del poema; por eso acierta en parte (el fracaso histórico del intento es ajeno al presupuesto que nos ocupa), cuando sólo compone música escénica para el *Misterio del Martirio de San Sebastián* de D’Annunzio, permitiendo que la voz de D’Annunzio se expanda en su pureza medieval y decadente por todos los rincones de la escena.

⁴⁴ Id., p. 89.

⁴⁵ Como parece ser que dijera a Wagner Rossini.

⁴⁶ S. Mallarmé: *La Música y las Letras*, Gallimard, la Pléiade, 1945, p. 649.

Pero, más tarde, veremos...

Sería necesario ahora detenernos en las aporías funcionales, ello es imposible por falta de tiempo; de hecho, oposiciones como las siguientes: simbología intuitiva en la armonía frente a simbología evidenciada en la metáfora, polivalencia difusa del significado musical frente a monovalencia o polivalencia restringida del significado de la letra, inmediatez de la percepción del efecto musical frente a la mediatez del sentido verbal, inmersión sintética, más o menos alienada, en el movimiento musical frente a pervivencia de la función analítica necesaria a la comprensión de la frase no harían sino asentar lo que estamos diciendo. Aunque, la consideración de evolución de la poesía moderna, en su ahondamiento de la analogía arbitraria y en su afán por destruir todos los signos de la sintaxis lógica nos llevaría a la anulación de muchas de estas aporías, como ya hemos ido entreviendo.

La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei

Ana Isabel Fernández Valbuena

Universidad Complutense de Madrid
dacapocb@yahoo.es

En la civilización occidental palabra y música están vinculadas desde su nacimiento al rito y a la espectacularidad, pero en cada período musical la voz ha recibido un tratamiento, y con ella la consideración semántica del sonido, que, como apuntan algunos compositores contemporáneos¹, es dramaturgia en sí mismo. En cualquier caso, en todos los períodos se ha dado la necesidad de indagar la vinculación entre el significado de la palabra y su consideración musical. Cuando en el siglo XVI resucita en Europa el teatro profano, la música vocal culta se vincula también al drama y replantea los problemas que ya ocuparon a la antigüedad clásica; los tratadistas musicales del siglo XVI trazan una auténtica propedéutica de la interpretación, definen los rasgos fundamentales de un tipo de musicalidad que ha llegado hasta hoy: la armonía y la forma que, al menos hasta el dodecafonismo, han sido la base de la música occidental².

Vincenzo Galilei (1520-1591) fue uno de estos compositores y tratadistas de multiforme e interesante actividad. Publicó dos libros de madrigales (el primero perdido) el segundo de los cuales (1587) documenta una nueva tendencia estilística en lo tocante a composición vocal: el llamado *stile rappresentativo*, la nueva monodia acompañada, que gracias a las reuniones de la Camerata Bardi o Camerata Fiorentina, germinó hasta convertirse en el melodrama. Desde el punto de vista humanista esta innovación artística es una muestra del retorno a lo clásico; documento fundamental de ella es el tratado de Galilei *Dialogo sopra la musica antica et la moderna* (1581)³.

¹ Salvatore Sciarrino (2001).

² El Renacimiento señala el comienzo de una aspiración hacia la disonancia reivindicada como un derecho al progreso contra el conservadurismo de las escuelas, a las que la disonancia no parece un carácter positivo, sino, según el concepto platónico, un defecto o falta de consonancia.

³ La polémica que suscitó este escrito debió herir en algunos puntos la susceptibilidad del maestro de V. Galilei, Gioseffo Zarlino, que replicó ásperamente en los *Sopplimenti musicali* (1588), a los que respondió con no menor aspereza Galilei en el *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (1589).

Galilei fue un investigador especializado en helenismo y partidario, por tanto, del arte griego, lo que le llevó a emancipar el canto de su época del fárrago contrapuntístico, en busca de un estilo más sobrio⁴, cercano al llamado *cantus firmus*⁵. Según él, en tiempos de los griegos se buscaba la simplicidad, pues en ella se basa la excelencia de la armonía y la melodía. Tal como expone en su tratado (p. 36), los griegos lograron una forma de canto basada en unas reglas de asonancias cuyo uso se perdió con el tiempo.

/.../ ciascuna lor Canzone, ò fusse cantata da un solo, ò da molti, era un canto fermo, dal quale usciva una sola aria, non altramente di quello che noi udiamo in chiesa salmeggiando nel dirsi il Divino uffitio, e specialmente quando si celebra solenne /.../ (p. 104)⁶

En esa amplia concepción griega acerca de la música, melodía y poesía eran prácticamente sinónimas: la música de la poesía era una auténtica melodía, con intervalos y ritmos susceptibles de una descripción precisa⁷. No obstante, la reacción monódica que se dio en el siglo XVI no ha de considerarse sólo como un retorno a las fuentes, sino más bien como la eclosión de un arte nuevo tras un largo ascenso hacia la perfección del contrapunto expresivo, cuyas riquezas se consideran agotadas al término de cinco o seis siglos de búsqueda. Así lo expresa V. Galilei (p. 76):

/.../ quanto sia stato male inteso quel precetto così famoso appresso de' Moderni Contrapuntisti, quando hanno detto che le parti della Cantilena deveno, pocedere per moto contrario; vedendosi manifestamente per l'opposto, che con maggiore efficacia son'atte ad esprimere l'istesso affetto col simile, che col diverso; e che l'allegrezza e la mestizia insieme con l'altre passioni, possono esser cagionate nell'uditore non solo con il suono acuto e grave, e col veloce e tardo movimento; ma con la diversa qualità degli intervalli...⁸

⁴ Un ejemplo de este nuevo estilo fue su composición musical sobre un fragmento de la *Divina Commedia*, cuya melodía, tratada *in nobil modo*, según expresión de entonces, acompañada de violas y laúdes, entonó con feliz resultado (lamentablemente, este libro no ha llegado hasta nosotros).

⁵ *Cantus firmus* era en el siglo XVI la melodía fija de una composición que puede volverse más compleja, componiendo otras melodías en contrapunto con ella. Algo muy parecido se usaba en el tipo de canto de los oficios religiosos de la Edad Media, el llamado “canto llano” o canto gregoriano. Seguramente Galilei se refiere a este último en su cita.

⁶ “/.../ todas sus canciones, bien las cantase uno sólo o varios, eran un *canto fermo*, del que salía sólo un aire, de igual forma que lo que oímos en la iglesia cuando se cantan los salmos para la celebración del oficio divino, y especialmente cuando se celebra con solemnidad”.

⁷ De hecho, muchas de las palabras griegas que designan los diversos tipos de poesía tales como *oda* e *himno*, son términos musicales

⁸ “/.../ cómo se ha malentendido ese famoso precepto por parte de los modernos contrapuntistas, cuando dicen que las partes cantadas deben proceder por movimientos contrarios; cuando, en cambio, vemos claramente que se prestan a expresar el mismo afecto con mayor eficacia con lo similar que con lo contrario; y que la alegría y la tristeza, junto con las otras pasiones, pueden suscitarse en el oyente no sólo con el sonido agudo y grave, y con el movimiento veloz o tardío, sino con la distinta calidad de los intervalos”.

De las descripciones de los antiguos tratados griegos (la *Armónica* de Aristógeno, ca. 330 a.C) podemos deducir – siguiendo a D. Grout (1984: 43-47) - que los antiguos griegos, al igual que la mayor parte de los pueblos orientales hasta el día de hoy, eran capaces de cantar (o tocar) y oír gran variedad de microintervalos musicales, que no tienen lugar en nuestras escalas occidentales. Esta clase de distinciones tornarían posibles ciertas cualidades en una melodía, produciendo un efecto en la determinación de la eficacia emotiva de una composición en particular. Algunos compositores contemporáneos a nosotros vuelven su vista a estos procedimientos, buscando caminos distintos de los hollados por la música llamada tonal. Y es que uno de los aspectos más destacados e importantes del pensamiento griego relativo a la música era que ésta poseía un poder semejante al de las palabras en cuanto a la influencia sobre el pensamiento y la acción humanos y que, en consecuencia, un artista estaba obligado, fuera en música o en palabras, a ejercer este poder, teniendo debidamente en cuenta el efecto que producía sobre los demás. Este era el llamado *ethos* de una melodía. Técnicamente, esto se producía a través del ritmo, el género y el modo. El ritmo de una canción griega era el ritmo de su texto poético, y existen todas las probabilidades de que el sistema rítmico de la música instrumental fuese el mismo que el de la música vocal, pues la longitud de las notas corría pareja a la longitud silábica:

Quanto all'accordare insieme circa la lunghezza e breuità del tempo nel tenere le Note loro, quando nel principio imparavano di cantare; si potrebbe rispondere che [i greci] le cantassero continuamente contigue al verso, come si costuma ancora hoggi; dal quale potevano molto bene comprendere la breuità e lunghezza di esse, il che era facilissimo à conoscersi da quelli: si per esser composti nella materna lingua loro, come ancora per non essere di tal cosa ignoranti. (p. 101) ⁹

Lo mismo sucedía con el reparto estrófico en cada forma musical, aspecto fundamental según apunta Galilei, (p. 90):

Non voglio tacer un'altra saccenteria de nostri moderni pratici Contrapuntisti; i quali mettendo in musica com'essi dicono, qual si voglia sorte di versi, ò sciolti ò legati che siano dalla rima; gli cantano talmente sotto le note loro, che non si discernono dalla prosa, mediante la qual cosa, vengono privi della virtù loro naturale, e conseguentemente à per-

⁹ “Por lo que respecta a conjuntar la longitud y la brevedad del tiempo al mantener una nota, cuando [los griegos] aprendían a cantar, se podría responder que las cantaban siempre según la medida del verso, como se acostumbra hacer hoy; de él podían comprender perfectamente la brevedad o longitud, por ser algo fácil: estaban compuestos en su lengua materna y ellos eran conocedores de las reglas de cantidad silábica”.

dere la forza d'operare nell'uditore quelli effetti, che per lor propria natura opererebbono quando semplicemente fussero letti e profferiti secondo che conviene alla qualità loro, e del Poema /.../ ¹⁰

En cuanto al modo, la teoría más antigua sostiene que un modo era en la música griega similar a un modo en la música medieval, a saber, un determinado esquema de tonos y semitonos en la escala de la octava, con un centro tonal definido. Según esta teoría, los modos se diferenciaban por los diversos esquemas interválicos de sus escalas de octava, es decir, por la diferente distribución de tonos y semitonos. Platón y Aristóteles se expresaron al respecto, explicando que los que oyen los diferentes modos se sienten diferentemente afectados por cada uno de ellos. Por eso, cada carácter al recitar necesita de un modo melódico, que Galilei recoge de Boecio, quien a su vez, lo había tomado de los griegos:

- Los personajes cómicos o trágicos se servían del tono dorio, al toque de una tibia. Este tono era también útil para la guerra¹¹.
- El coro de la tragedia griega usaba las armonías frigia y lidia (por ser propia del airado y del dolorido, que gime). La lidia, sobre todo era adecuada para los lamentos. En ella se cantaban los epitalamios (en lo que Platón llamaba “Lidia intensa”). Una variación de la forma Lidia se atribuye a la poetisa Safo: la forma mixolidia, que le servía para cantar su pena de amor (Galilei, p.70)¹².
- La Hyastia grave, era propia de los ebrios. Y así sucesivamente.

Cada una de estas tonalidades determinaban en tiempos de los griegos en los espectadores una actitud emotiva: algunos tonos inducían pensamientos graves y severos, otros blandos y afeminados (p. 65).

¹⁰ “No quiero soslayar otra sabiondez de nuestros modernos contrapuntistas, que al poner en música - como ellos dicen - cualquier tipo de verso, sea suelto o sujeto a la rima, los cantan tan plegados a sus notas, que no se distinguen de la prosa. Debido a ello, se ven privados de su virtud natural y, consecuentemente, pierden la fuerza de obrar en el oyente los efectos que por su propia naturaleza obrarían si simplemente se leyeran o profririeran según conviene a su calidad y a la del poema /.../ ”puestos en su lengua materna y ellos eran conocedores de las reglas de cantidad silábica”.

¹¹ Por debajo del dorio se encontraban tres tonos: Hypolidio, Hypofrygio, e hypodorio, que se llamaron *Plagi*, por ser propios de los que temen y ruegan suplicando.

¹² Al ser mujer, no le resultaba cómodo cantar en el modo lidio, pero la empujó a esta forma de canto el tema de sus poesías: “... sendo ella donna di picciola statura, poco bella di volto e ancora la professione per quello cene dicono gli scrittori non molto pudica; gli era per cio dato (come in alcuni fragmenti de suoi poemi si vede) occasione di querelarsi e dolersi le piu volte d'Amore, mentre che ella arse delle bellezze del Giovane Faone.” (“Siendo ella mujer de pequeña estatura, poco agraciada de rostro y, aún más, de profesión - por lo que nos dicen los escritores - no muy púdica, le era dado [como vemos en algunos fragmentos de sus poemas] querellarse y dolerse muchas veces de amor, mientras que ella ardía por las bellezas del joven Faón”)

Hay testimonios de músicos que modularon magistralmente la mezcla de tonos, según la sucesión de los temas, como Eraclide Póntico, que lograba una armonía perfecta entre texto y música¹³. Por todo ello, Galilei lamenta la inversión de los preceptos monódicos por parte de los músicos contemporáneos a él, pues la costumbre contrapuntista era contraria a la verdadera expresión de la emotividad (“commuovere l’animo”) y a la comprensión de las palabras del texto (p. 87):

Non ha altro d’ingegnoso e di raro il moderno Contrapunto, che l’uso delle dissonanze /.../ per allettare l’orecchie /.../ ma sono di sommo impedimento à commuovere l’animo ad affettione alcuna: il quale, occupato e quasi legato principalmente con questi lacci di così fatto piacere, non gli danno tempo d’intendere non che di considerare le mal profferite parole.¹⁴

Efectivamente, la función comunicativa y dramática de la música, era fundamental y Galilei alaba la actitud de los griegos al enfrentarse a una composición vocal (p. 90):

Nel cantare l’antico Musico qual si voglia Poema, esaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava, l’età, il sesso, con chi e quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti vestiti prima dal Poeta di scelte parole à bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia il Musico in quel Tuono, con quelli accenti, e gesti, con quella quantità, e qualità di suono, e con quel rithmo che conveniva in quel’attione à tal personaggio.¹⁵

¹³ /.../ il quale [Eraclide Pontico] nel coro principalmente la usò in questa maniera. Poneva prima (quando però conveniva alla qualità del Poema) la mutanza Dorica; dopo questa la Frygia e appresso la Lydia; la qual regola e legge fu detta Tripartite: ma era da esso questa varietà d’harmonia, con tale industria accomodata in tutta la Canzone, che fu tenuta in grandissima stima l’opera e virtù sua; per accomodarla al soggetto delle parole con giudicio grandissimo, e tutti gli affetti che in essa erano stati dal Poeta spiegati, esprimeva egli con arte maravigliosa, della qual cosa importantissima e principale dell’arte musica, non è fatto conto alcuno da pratici d’hoggi (Galilei, p. 79). (/.../ el cual usó esta manera principalmente en el coro: Primero ponía [cuando convenía a la cualidad del poema] la mudanza dórica; tras esta, la frigia y enseguida la lidia; esta disposición se llamó tripartida. Pero él acomodaba esta variedad armónica con tal industria en toda la canción, que fue considerada en gran estima su obra y su virtuosismo y lo hacía con arte maravilloso, para adecuar el tema de las palabras con sumo juicio y para expresar el ella todos los sentimientos que había explicado el poeta. De este importantísimo y principal aspecto no toman ninguna cuenta los intérpretes hoy día.)

¹⁴ “No tiene de ingenioso y de raro el moderno contrapunto mas que el uso de las disonancias /.../ para halagar los oídos /.../ pero son de gran impedimento para mover el ánimo a inclinación alguna: el cual, ocupado y casi atado principalmente con estos lazos de semejante placer, no le dan tiempo de entender, ni de considerar las mal proferidas palabras.”

¹⁵ “El antiguo músico, al cantar cualquier poema, examinaba primero con diligencia la calidad de la persona que hablaba, su edad, su sexo, con quién hablaba y lo que buscaba con ello. Estos conceptos, vestidos en primer lugar por el poeta con palabras elegidas oportunamente, luego las expresaba el músico en ese tono, con esos acentos y esos gestos, con la cantidad y la cualidad del sonido y con el ritmo que convenía en esa acción a ese personaje.”

A ello contribuía el hecho de que muchos músicos eran también poetas y que los poetas no ignoraban las reglas musicales (p. 127). Hasta el punto que, según Galilei, a menudo la parte musical se producía de forma natural, casi como una improvisación basada en el conocimiento de las reglas del género - como en el jazz actual - (Galilei p. 99):

Non è credibile /.../ che gli antichi musici cantori, costumassero del continuo il compor prima le canzoni loro e dipoi imparare à mente recitarle; ma si bene che eglino havessero à memoria il Poema, il quale il piu delle volte per non dir sempre, era dagli istessi composto. Imperoche il Musico allhora non era disgiunto dalla poesia, ne il Poeta era separato dalla Musica /.../ considerata prima molto bene la Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro ch'ella si fusse in qual Tuono, e modo, qual'aria piu si conveniva, la cantavano poi alla Cithara (per cosi dire) all'improviso, e di fantasia.¹⁶

De modo que la histórica polémica sobre la primacía del texto o de la música en la escritura vocal, parecía estar resuelta en la grecia clásica (p. 131):

/.../ Poeti e Musici... le quali due professioni diverse, le piu volte si trovavano nell'istesso subbietto; sì per la conformità che hanno insieme, come per non essersi dichiarato chi di loro dovesse nelle bene ordinate Melodie, tenere il primato e il luogo d'Architettonico.¹⁷

Una cultura en la que, además, los poetas gozaban de un prestigio comparable al del rey, pues podían vestir como él, con vestidos color púrpura, coronados de laurel y con medias calzas. Así cuenta la historia que vestían, entre otros, Orfeo y Arión, rey de Mileto (p. 131). Además, como sabemos, el teatro griego, tanto el trágico como el cómico se representaba “cantando”, algo que está presente en la *Poética* de Aristóteles. Galilei cuenta cómo el actor debía mantener una declamación “a tono” gracias a un instrumento que le servía de acompañamiento (p. 145). Algo parecido a lo que fueron después los recitativos de las primeras óperas:

/.../ il Tibicine, o Citharista, come perito nell'arte musica, veniva col mezzo dello strumento ben temperato, à mantenere lo Strione in quella voce e Tuono circa l'acuto e grave;

¹⁶ “No es creíble /.../ que los antiguos músicos cantores acostumbrasen componer primero sus canciones y luego aprender a recitarlas de memoria; más bien hay que pensar que sabían el poema de memoria, pues las más de las veces, por no decir siempre, estaba compuesto por ellos mismos. Dado que el músico entonces no era ajeno a la poesía, ni el poeta estaba separado de la música /.../ considerada en primer lugar con cuidado la poesía, o historia o fábula, o lo que fuese, en qué tono y modo, qué aire le convenía más, la cantaban luego a la cítara (por así decir) improvisando, y dando rienda suelta a la fantasía.”

¹⁷ /.../ Poetas y músicos, dos distintas profesiones, que la mayoría de las veces se encontraban en el mismo sujeto, tanto por la conformidad que tienen juntas, como por no estar declarado quién entre ellas deba ejercer la primacía en la melodías bien ordenadas, el papel de armonizador.

e à fargli profferire le sillabe de versi lunghe e brevi, hora con molto o hora con poco suono e voce, secondo che conveniva alla qualità del concetto che con le parole cercava significare, i quali accidenti, non sempre da tutti gli Strioni erano ordinariamente intesi; ne sarebbono stati interamente da essi espressi con le debite circostanze, senza l'aiuto del pratico Musico.¹⁸

Todos estos principios expresados por Galilei y por los otros humanistas florentinos fermentan y ya a comienzos del siglo XVII los escritores de música vocal distinguen dos maneras en su producción: *la prima pratica*, en estilo polifónico tradicional y la *seconda pratica*, que suponía la subordinación de la música al texto poético. Esta última requería la creación de un estilo melódico nuevo (*stile rappresentativo*) basado en el empleo del bajo continuo y en la riqueza de la instrumentación. El triunfo de esta *seconda pratica* viene de la mano de Claudio Monteverdi (1567-1643), que presenta en el prefacio de su libro VIII de madrigales el llamado *stile concitato*: con una instrumentación sobria y vehemente (*concitata*) y una escritura vocal muy expresiva, en la que aparecen el *aria da capo* y el *recitativo secco*, es el estilo dramático por excelencia, que ha llegado hasta la ópera de nuestros días. Cuando el melodrama desemboca en el fragor de los melismas del siglo XVIII, otros músicos y otros poetas como Ranieri di Calzabigi y Gluck obran una reforma que había iniciado unas décadas antes el tratadista italiano G. Algarotti¹⁹: dicha reforma, que busca “la verdad dramática”, vuelve los ojos precisamente a este estilo monteverdiano, cuyos precedentes están en las ideas que había expuesto en su libro sobre la música antigua y la moderna Vincenzo Galilei.

El concepto de expresividad vocal cambia de nuevo con el Romanticismo, donde propuestas como la de Rossini descomponen la palabra con efectos cómicos, procedimiento al que recurre incluso Verdi en su última ópera, *Falstaff* (1893), donde los números de conjunto se convierten en una especie de festival del sonido, cuyo texto es imposible de descifrar cuando se escucha, pero está lleno de sentido cuando se lee de forma independiente. Por su parte, la idea de los griegos acerca de que la música es, en esencia, una misma cosa junto con la palabra hablada, reaparece en diversas formas a través de la historia de la música y se halla presente, por ejemplo, en las teorías de Wagner relativas al drama musical durante el siglo XIX.

¹⁸ “.../ El flautista o citarista, como perito en el arte musical, con la ayuda del instrumento bien temperado, mantenía la voz del histrion a tono, respecto a los agudos y los graves; y le hacía proferir las sílabas de los versos largas y breves, ora con mucho ora con poco sonido y voz, según conviniera a la cualidad del concepto que se quería significar mediante las palabras, cuyos matices no siempre captaban de forma correcta todos los histriones; ni habrían sido expresados enteramente por ellos con el debido acomodo, sin la ayuda del práctico músico.”

¹⁹ El famoso prólogo programático de C. W. Gluck a su ópera *Alceste* (1768), fue en realidad obra de R. di Calzabigi, quien a su vez, había seguido lo expuesto por G. Algarotti en su tratado *Saggio sull'opera in musica* (1755).

Ya en el siglo XX, el expresionismo busca su propio camino y figuras como Schönberg investigan en sus escritos y en sus obras sobre la interpretación vocal: la declamación rítmica, a medio camino entre el canto y el recitado de su *Pierrot Lunaire*²⁰ (1911), o el *Sprechgesang*.

El tratamiento de la palabra no está lejos del que Schönberg da a la disonancia, respecto de la tradición: tal como expone en su célebre *Tratado de armonía* (1911) la asonancia no es sino “...una armonía lejana”. La técnica que el cantante de la obra de Schönberg debe utilizar guarda tal vez parecido con lo que debió ser la lírica griega recitada en un teatro al aire libre para 40.000 personas: una suerte de composición modal, donde lo que no llega mediante la comprensión de la palabra llega a través de las sugerencias tímbricas. Como él, otros compositores de lo que conocemos como “música contemporánea” afrontan hoy la música vocal e instrumental sin jerarquías de géneros ni lenguajes: como artistas, toman de la tradición lo que les es funcional, reinterpretan técnicas pasadas y las descomponen.

La inteligibilidad del mensaje verbal, que tanto preocupó a tratadistas como Galilei, se disgrega, convirtiéndose a menudo en un variado código de signos sonoros, de efectos tímbricos, de contrastes dinámicos. L. Berio, por ejemplo, explica cómo para su *Sequenza III* para voz femenina destruye aparentemente el texto con el fin de recuperar sus fragmentos sobre distintos planos expresivos y recomponer el conjunto en unidades, ya no discursivas, sino musicales. Se trata de una suerte de aplicación de la teoría de la doble articulación a la palabra cantada. Pero son otros testimonios, de mayor autoridad que la mía, los que nos llevan en esta publicación por los meandros de la palabra cantada hasta el siglo XXI.

Reseñas Bibliográficas

AA.VV.

- 2001 *El tiempo y las sombras*, Programa de mano del ciclo “La música de nuestro tiempo, V”, Auditorio Nacional de Música, enero-junio, Madrid.

AA.VV.

- 2001 “Schoenberg, semillas de autor”, *ABC Cultural*, 7-7-2001, p. 41-44.

GALILEI, V.

- 1581 *Dialogo della musica antica et della moderna*, Giorgio Marescotti, Fiorenza.

GROUT, D. J.

- 1984 *Historia de la música occidental, I*, Alianza Música, Madrid.

²⁰ Se trata de un ciclo de 21 poemas recitados líricamente con piano, flauta, clarinete, violín y violonchelo.

SCIARRINO S.

- 2001 Testimonios orales del curso *Percepción extrema y límites de la percepción*, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

SCHÖNBERG, A.

- 1922 *Harmonielehre*, (trad. al español de BARCE, Ramón), *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, 1991.

De la *lectio* a la *actio canendi*. Palabras y Música en el Canto Gregoriano.

Juan Carlos Asensio Palacios

Conservatorio superior de música de Salamanca
j.asensio@arrakis.es

Si existe una música que haya sido engendrada por el texto, libre de todo artificio armónico y contrapuntístico, dejando que la sola melodía realce y dé expresión a las palabras, esa música es el Canto Gregoriano. Palabras extraídas de los libros sagrados, siguiendo las distintas versiones de la Biblia al uso (no necesariamente la Vulgata) y muy a menudo modificando y manipulando el texto para una mejor unión entre las palabras y la música que había de revestirlas. Salvo dos casos puntuales (el *Kyrie eleison* y las invocaciones griegas de los *Improperia* del Viernes Santo) la lengua propia del canto gregoriano es la común de la expresión de la iglesia occidental a partir del siglo IV: el latín.

La unión entre esta lengua y las distintas sonoridades se hace patente en múltiples aspectos: desde los más puramente fonéticos, de entonación o sintácticos hasta aquellos propios de la retórica musical. Incluso la primitiva notación del canto gregoriano nos presenta a veces pruebas sorprendentes de la unión entre el texto y la melodía. Por todo ello parece muy pertinente a la finalidad de este congreso mostrar algunos de los aspectos en los que el Canto Gregoriano se anticipa a otras músicas.

Si bien la época de formación de las primitivas monodías cristianas (ss. V-VII) coincide con períodos en los que el latín ha perdido ya su esplendor, esto es, los períodos postclásico (s. IV ex- s. V) y el período románico (s. VI y ss.), no debemos olvidar que la hipótesis sobre el origen del canto gregoriano nos sitúan a este a mediados del s. VIII. La difusión del mismo tendrá lugar durante el primer renacimiento carolingio, época en la que los gramáticos de las épocas postclásica y románica son bien conocidos por los eruditos del imperio de Carlomagno.

El Canto Gregoriano es deudor de algunos procedimientos musicales ancestrales de las primeras manifestaciones musicales de la Iglesia. Procedimientos senc-

llos, cuya única finalidad es poner de relieve el texto sagrado. En una época en la que la simple lectura de esos textos se hacía con una relevancia notable, la proclamación de las perícopas bíblicas se realizaba de una manera más próxima al canto que al habla. Hoy podemos definir esta costumbre de proclamar el texto sacro como la **Cantilación**, esto es, una lectura solemne que intenta poner de relieve el significado de lo que se escucha mediante los mecanismos inherentes a la propia lengua. En principio y en el caso del latín estos procedimientos son dos: la acentuación y la puntuación.

Muchos gramáticos nos instruyen en lo que significa el acento en la palabra latina. Ya en el s. I a.C., Cicerón en su *De Oratoria* (cap. XVII, XVIII) nos habla de que la naturaleza ha puesto en cada palabra un “cantus obscurior”, un canto escondido en una de las sílabas, nunca en la última sino en la penúltima o en la anterior a esta en la que se refleja claramente que el acento canta, que es una realidad sonora de tipo melódico. Pero en ningún caso se expresa de una manera tan clara como en uno de los escritos de otro gramático, este ya de nuestra era. Martianus Capella (ss. V-VI) en su *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* (Lib. III, *De arte grammatica*) nos dice que *el acento... es alma de la voz y germen de música* (*Et est accentus...anima vocis et seminarium musices*) estableciendo la unión definitiva entre la acentuación del latín y la musicalidad del propio procedimiento. Abundan muchos más testimonios en este sentido (Prisciano, Diomedes...) pero nos bastan estos para entender que en una simple recitación de un texto, la sílaba acentuada “canta” más aguda que las demás.

EJEMPLO 2.- Gloria...ho**M**inibus...**GL**óriam

El segundo procedimiento musical de la Cantilación es la puntuación. Aquí encontramos un respeto profundo a la sintaxis de la articulación fraseológica latina. Tanto para el latín como para las lenguas que derivan de ella, cada inciso, cada miembro de frase y cada frase están jerarquizadas por una declamación vocal que hace que al final de cada una de las secciones el tono de nuestra voz se dirija hacia el grave, puntuando el discurso de una manera lógica. Tenemos un buen ejemplo de ello en cualquiera de los recitativos de las distintas partes tanto de la Misa como del Oficio.

EJEMPLO 1.- *Beatus homo...*

Cada una de las divisiones fraseológicas, está tratada de manera distinta. Incluso cuando se produce una frase interrogativa, la entonación se eleva hacia el agudo,

respetando así la desinencia de la voz que se eleva para completar el sentido de pregunta.

EJEMPLO 1.- ...*quod si sal evanúerit, in quo salietur?*
...*Quis enim cognovit sensum Domini?*

Un buen ejemplo de la unión de estos dos primeros procedimientos musicales de la cantilación lo tenemos en el Gloria *more ambrosiano*, probablemente una de las piezas más antiguas del repertorio que figura hoy en los libros oficiales de canto litúrgico.

EJEMPLO 2.- *Gloria ambrosiano*.

Estamos seguros, al menos hasta donde podemos starlo, de la validez y de la existencia de estos procedimientos por varios testimonios de algunos de los Santos Padres de la Iglesia latina. Entre ellos destaca san Agustín quien en sus *Confesiones* (X, 33, 50) nos plantea sus temores y dudas sobre el goce sensual que le producen las melodías que él escucha en la Iglesia:

Otras veces, empero, queriendo inmoderadamente evitar este engaño, [s. Agustín se refiere al engaño provocado por el deleite sensual que le produce la escucha de los cantos] yerro por demasiada severidad; y tanto algunas veces, que quisiera aparatar de mis oídos y de la misma iglesia toda melodía de los cánticos suaves con que se suele cantar el Salterio de David, pareciéndome más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces del Obispo de Alejandría, Atanasio, quien hacía que el lector cantase los salmos con tan débil inflexión de voz que pareciese más recitarlos que cantarlos.

Evidentemente san Agustín habla de algunas melodías con las que se cantaban los salmos de David que a él le incitaban a emocionarse con el canto y no con las cosas y el texto que se cantaba. Una personalidad como la de san Agustín, difícilmente se iba a emocionar con un simple recitado. Para él sería la música “pura” la que le inspiraba esos pensamientos. Por eso también podemos aplicar a la Cantilación un tercer procedimiento musical: el *iubilus* o melisma, esto es, el canto sin palabras, cuando aquel se libra de estas para expresar algo que ellas por sí solas no pueden hacer. Es también el mismo san Agustín, esta vez en sus *Enarrationes super Psalmos* (99.4) quien nos da la pista de este procedimiento puramente musical: *He de decir lo que sabeis. Qui iubilat, el que se regocija no pronuncia palabras, sino que lanza cierto sonido de alegría sin palabras.*

Podemos encontrar una vez más este nuevo procedimiento en el *Gloria* ambrosiano, justamente antes de terminar lo que fue la primitiva parte del canto de este himno angélico.

EJEMPLO 2.- *Gratias agimus tibi...*

Hasta ahora hemos visto solamente cómo son los procedimientos de pronunciación y de articulación y sintaxis latinas los que engendran un nuevo repertorio. Pero con estos simples recitados no basta. No es suficiente con una sencilla cantilación para lograr el propósito de los compositores y liturgistas de la época. Por ello hemos de buscar en el repertorio general para poder ver que incluso en las piezas de composición más elaborada, el acento, además de polarizar el movimiento de la palabra, pues hacia él se dirige y de él parte hacia la última sílaba un movimiento articulatorio lógico, musicalmente se encuentra en la parte más elevada del discurso.

EJEMPLO 3.- Comunión *Narrábo ómnia mirabilia...*

Una prueba más de la unión entre palabras y música del repertorio gregoriano a nivel sintáctico es la importancia que tanto textual como musicalmente tiene la última sílaba de cada palabra. En efecto, en latín hasta que no oímos la última sílaba no podemos estar seguros del significado de la palabra. Pues bien, según los estudios del canónigo Jean Jeanneteau (*Revue Grégorienne*, 36, 1957, pág. 117), va a ser en esa última sílaba dónde va a cantar la cuerda modal fundamental de cada palabra. Ahí vamos a poder ver la estructura, la cuerda de arquitectura de cada vocablo latino, mientras que el acento cantará siempre fuera de esa arquitectura para resaltar el carácter cantable de la palabra.

El Canto Gregoriano no es ajeno a los procedimientos de “pintar” con la música lo que las palabras están diciendo en cada momento. Aquello que la musicología ha llamado *figuralismo* o *madrigalismo* tiene en el canto propio de la Iglesia romana su inicio y una de sus máximas y sutiles expresiones.

Desde las simples elevaciones melódicas cuando se habla del cielo, de las nubes, del incienso y de la simple palabra *elevatio*:

EJEMPLO 4.- Introito *Rorate cæli désuper et nubes...*

EJEMPLO 5.- Gradual *Dirigatur...sicut incensum...V/. Elevatio*

hasta los descensos para hablar de la tierra.

EJEMPLO 4.- Introito *Rorate...aperiatur terra...*

EJEMPLO 6.- Gradual *Quis sicut...et in terra...*

Algunas veces la sutileza pasa por la expresión de sonoridades que se pierden para expresar la lejanía. Aquí el compositor ha querido utilizar un procedimiento específico del Canto Gregoriano, lo que hoy denominamos “desarrollo melódico al unísono”, esto es la repetición de sonidos al mismo nivel melódico, para expresar algo que viene y se pierde en la lejanía.

EJEMPLO 7.- Ofertorio *Reges Tharsis et insulæ... Reges Arabum et Saba*

O bien son el resultado del dibujo con la propia melodía.

EJEMPLO 8.- Tracto *Qui confidunt... V/. Montes...*

En el versículo del tracto *Qui confidunt*, se utiliza un salto de 7ª casi ausente en el repertorio gregoriano. Es verdad que no es un salto directo (cosa impensable en este tipo de música), pero con apenas un sonido intermedio, a base de dos cuartas consecutivas (re-sol, sol-do) dispuestas en intervalos ascendentes se consigue el efecto de las sinuosas líneas de una montaña.

Otras veces la propia palabra que significa el *iubilus*, el melisma, es realzada mediante ese procedimiento:

EJEMPLO 9.- Ofertorio *Iubilate Deo universa terra: iubila...te...*

Estos ejemplos son abundantísimos en todo el repertorio gregoriano y basta abrir cualquier página de las actuales ediciones en las que se recoge el repertorio para poder comprobar la fidelidad de los compositores al texto sagrado que les ha servido de “libreto”. Otras veces una simple palabra es dotada de un movimiento melódico que evoca una situación personal como lo que ocurre en el día de los Inocentes:

EJEMPLO 10.- Comunión *Vox in Rama....et ululatus...*

La simple evocación de las lágrimas y los gemidos de Raquel llorando en Ramá a sus hijos asesinados es traducida por un movimiento melódico que intenta semejar aquellos de una forma sencilla pero efectiva.

Pero incluso la propia notación nos ha dejado muestra del respeto hacia el texto latino cuando por medio de la elección de una neuma específico y de la adición

de una letra o de un episema (pequeño signo que se añade al neuma para resaltar su importancia rítmica) en el lugar adecuado, ha contribuido a poner de relieve tal o cual matiz que interesa en este momento.

Un claro ejemplo lo tenemos en una de las antífonas de laudes y vísperas del Oficio de la Dedicación.

EJEMPLO 11.- Antífona *Hæc est domus Domini*

Tras la entonación aparecen las palabras *firmiter ædificata*. Los movimientos melódicos de la palabra *firmiter* son idénticos: tres neumas que llamamos *pes o podatus*, cuya sucesión melódica es grave-agudo en cada uno de ellos. Pues bien, no se trata de tres *podatus* normales, sino de tres grafías que denominamos “no cursivas”. Dos *pes quadratus* y un *pes quassus* final que indican un valor mayor de lo normal para estar de acuerdo con lo que indica el texto: Esta es la casa de Dios FIRMEMENTE edificada. Además el sorpresivo salto *sol-do* en *ædificata* no hace más que confirmar la solidez al grave de aquello que tiene buenos cimientos.

Cuando un mismo diseño melódico se repite dentro de la misma pieza puede ocurrir que si ese diseño acompaña a una palabra importante, se ejecute de manera más solemne, más plena, mientras que si aparece en una palabra de un significado poco importante, su contexto de interpretación sea más ligero. La propia notación nos dice cuándo el contexto requiere de una o de otra interpretación.

EJEMPLO 12.- Gradual *Universi...V/.Vias tuas, Domine... notas fac mihi...*

A veces son las adiciones a los neumas las que confirman una realidad especial de unión de texto y melodía. Es conocido que algunas de las primitivas notaciones medievales han añadido letras del alfabeto latino a sus signos para ofrecer precisiones de tipo rítmico, melódico e incluso agógico y dinámico. Así la aparición de una *c* (*celeriter* = más deprisa) para indicar que todo ha de ejecutarse de una manera muy fluida.

EJEMPLO 18.- Antífona *Zachæe, festinans* *descende...at ille festinans descendit...*

En el contexto en el cual Cristo manda a Zaqueo que baje del árbol deprisa, repitiéndose lo mismo cuando la escena narra el descenso de Zaqueo de la higuera.

Algunas letras tienen una precisión especial. La *x* (*expectare* = esperar) se utiliza solamente para puntuar una frase, un melisma e incluso una palabra. Indica

una articulación musical, una ayuda para el fraseo. Pues bien una de las veces en las que aparece la **x** fuera de ese contexto lo es para indicar algo muy importante en un día especial.

EJEMPLO 13.- Comunión *Vidimus stellam...adorare*

La palabra del día de la Epifanía es adorar, la adoración. Pues en ese contexto aparece una **x** detrás de la sílaba acentuada para llamar la atención sobre la palabra del día al emplearse en un lugar que no es el normal para la adición de esa letra.

Igualmente existen abreviaturas de palabras como **leñ** (*leniter* = con suavidad) que, escritas en determinados contextos y por su carácter de *quasi unicum* en todo el repertorio notado, nos hacen pensar en que el compositor iba más allá en sus pensamientos. Imaginemos la actitud de María y José al coger al Niño con todo cuidado para que no se despierte y llevarle con ellos a Egipto.

EJEMPLO 14.- Comunión *Tolle puerum et matrem eius...*

De la misma manera el Canto Gregoriano ha sido respetuoso con el origen de algunas de las palabras que no proceden de su idioma base. Una serie de nombres propios, de persona o lugares, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento han sido tomados del hebreo original respetando en todo momento su acentuación, que no coincide con la del latín. Las palabras agudas del hebreo (cualidad que en latín, exceptuando los monosílabos, está reservada a un puñado de casos de palabras que terminan en c, como *adhuc* o *benedic*) han visto respetada su acentuación al ser musicalizadas.

EJEMPLO 15.- Introito *Lætare Iherusalem*

EJEMPLO 16.- Antífona *Montes Gelboe...Jonathas...Saul...*

En esta misma línea, recientemente se ha probado que algunos casos de aparente discordancia entre el acento de la palabra y la melodía con que fue recubierta esta, no es tal, sino fruto de un cambio de acento en épocas posteriores. Así ocurre en algunas palabras que en su raíz primitiva se forman con una preposición.

EJEMPLO 19.- Antífona *Cum appropinquaret... et circúmdabunt te... et circúmdabunt te...*

Tras estos ejemplos en los que podemos “tocar” la unión de texto y música en el repertorio, hemos de hablar necesariamente de una de las cualidades fundamen-

tales del Canto Gregoriano: la oración. Después de todos estos procedimientos reales de unión entre palabra y melodía, el repertorio siempre ha dejado lugar a la reflexión y a la evangelización con la unión entre la palabra sagrada y el mundo sonoro en el que ésta se ha sumergido. Cualquier detalle importante para el texto, va a ser puesto de relieve por la música de una manera sutil y efectiva, discreta pero suficiente. El domingo de la cuarta semana de Cuaresma, cuando se lee el Evangelio del ciego de nacimiento, se canta una comunión cuyo texto es extraído del Evangelio de Juan, cap. 9, V/. 6, 11 y 38. Por un lado vemos que el compositor ha elaborado su texto escogiendo con mucho cuidado los versículos del capítulo 9 de Juan. Por otro, al analizar la melodía encontramos que esta es muy sencilla, casi en modalidad arcaica de Do, a pesar de que la indicación modal nos dice *tritus plagal*, esto es, modo VI. Prácticamente todas las palabras, todos los incisos, todos los miembros de frase y todas las frases se mueven en torno al **fa**, con excepción de algunas puntuaciones al grave para articular el discurso.

EJEMPLO 17.- Comunión *Lutum fecit...*

Pero justamente en el último inciso, *et credidi Deo*, la palabra *credidi* está puesta sobre **sol**, es decir un tono más alto que la cuerda de recitación normal de la pieza. No nos extraña. Es la “palabra del día”: creer en Dios. Precisamente ese día los catecúmenos pedían el bautismo, y *conditio sine qua non* para ser bautizado es creer en Dios. Por ello el compositor, o quienquiera que le proporcionase el texto, saltó desde el versículo 11 hasta el 38 para situar una palabra importante que después será tratada melódicamente con igual importancia.

Antes habíamos hablado ya de la antífona de Zaqueo. En ella podremos encontrar también uno de los más claros ejemplos de que las palabras y la música se han unido al servicio de algo más profundo, en este caso una pequeña obra maestra de catequesis. Llama la atención cómo nada más comenzar esta antífona las palabras *quia hodie* están tratadas de una manera excepcional.

EJEMPLO 18.- Antífona *Zachae...* **quia hodie** in domo tua

¿Por qué esa elevación melódica en la palabra *hodie*? Parece obvio que aquí lo que importa es que no cualquier día sino HOY, Cristo quiere hospedarse en la casa de Zaqueo. Cuando analizamos el repertorio, la palabra *hodie*, hoy, es tratada muchas veces de una manera excepcional. Equivale sin duda a decir que aquello que se narra y que ocurrió hace mucho tiempo está ocurriendo aquí en medio de esta celebración.

Un poco más adelante, cuando la narración llega a su final, aparece una nueva cumbre melódica, esta vez reforzada por la adición de neumas de conducción especiales que ponen de relieve la palabra o sílaba en cuestión.

EJEMPLO 18.- Antífona *Zachæe... Hodie huic...*

Cuando se hace realidad que el Señor va a quedarse HOY, AQUÍ en casa de cada uno de nosotros, en el momento en que esto se canta, es cuando la unión entre palabras y música en el canto gregoriano cobra todo su sentido. La propia melodía habla por sí sola.

EJEMPLOS MUSICALES

B E- á-tus homo qui corrip-tur a De- o; incre-pa-
 ti- ónem ergo Omnipó-téntis ne réprobes. Qui- a ipse
 vúlne-rat et medé-tur, pércu-tit, et manus e-ius saná- bunt.
 ... Quis enim cognóvit sensum Dómi-ni?

EJEMPLO 1

G Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax homi-
 nibus bonæ voluntá- tis. Laudámus te. Be-ne-dí-cimus te.
 Adorámus te. Glo-ri- fi-cámus te. Grá-ti- as á-gimus
 ti bi propter magnam gló-ri- am tu- am.

EJEMPLO 2

N Arrá- bo ómni- a mi-ra-bi- li- a tu- a :
 laetá- bor, et exsultá- bo in te : psal- lam nó- mi- ni tu- o, Al- tissi- me.

EJEMPLO 3

Dominica quarta Adventus

Is. 45, 8; Ps. 78

IN. I
RBCKS

R O-rá-te *cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-
ant iu- stum : ape-ri-á-tur ter-rá, et gérmí-net
Sal-va- tó-rem. T.P. Alle-lú-ia, alle- lú-ia.

EJEMPLO 4

Ps. 140, 2

GR. VII
MRBCKS

D I-ri-gá-tur *o-rá-ti-o me-a sic-ut
incensum in conspéctu tu-o, Dó-mí-
ner. E-levá-ti-o

EJEMPLO 5

Ps. 112, 5. 6. 7

GR. V
MRBCKS

Q Uis sic-ut Dó-mí-nus *De-us no-ster,
qui in altis há-bi-tat : humi-li-a respi-cit in cae-
lo, et in terra? ¶. Súsci-

L 457
C 443

EJEMPLO 6

Ps. 71, 10, 11

OF. V
RBCKS

E 51

R

Eges Tharsis * et in- su- lãe mú-

EJEMPLO 7

TR. VIII
MRBCKS

Q

UI confi- dunt

V. Mon- tes

EJEMPLO 8

Ps. 65, 1. 2. 16

OF. I
RBCKS

E 57

I

Ubi- lã- te * De- o u- ni- vër- sã ter-

ra : iu- bi- lã-

te De- o

EJEMPLO 9

Mt. 2, 18

CO. VII
RBCKS

E 43

V

OX in Rama audi- ta est, * plo- rã- tus et u- lu- lã- tus : Rachel plo- rans

EJEMPLO 10

3 Ant.

I f

H

ÆC est domus Dómi- ni * fírmi- ter ædi- fi- cá- ta :

EJEMPLO 11

GR. I
MRBCKS

L 8
C 25

Ps. 24, 3. 7. 4

U - ni-ver - si - qui te exspectant,
non confundentur, Dómi - ne. Vi - as
tu - as, Dó-mi-ne,
no-tas fac - mi - hi: et se -
mi-tas tu - as é - do-ce me.

EJEMPLO 12

CO. IV
RBCKS

Cf. Mt. 2, 2

V I - di - mus * stel-lam e-iūs in O - ri - ente, * et
vé - nimus cum mu-né-ri - bus ad-o-rá-re Dómi - num.

E 52

EJEMPLO 13

CO. VII
RBCKS

Mt. 2, 20

T Ole * pú - e - rum et ma - trem e-iūs, et va - de

E 49

EJEMPLO 14

L 68 RBCKS IN. V E47

L Ae-tá re * le-rú-sa-lem : et convén-tum fá-ci-

Cf. Is. 66, 10, 11 ; Ps. 121

EJEMPLO 15

Ad Magnif.
Ant. I D

M Ontes * Géibo- e, nec ros nec plú-
vi- a vé-ni- at super vos, qui- a in te abjéctus est
clý-pe- us fórti- um, clý- pe- us Sa-ul, qua- si non esset un-
ctus ó- le- o. Quó- modo ce-ci-dé-runt fortes in pré-
li- o? Jóna- thas in excélsis tu- is interféctus est :
Sa- ul et Jónathas, .. amá-bi- les

EJEMPLO 16

Quando legitur Evangelium de cæco nato :

CO. VI RBCKS Io. 9, 6. 11. 38

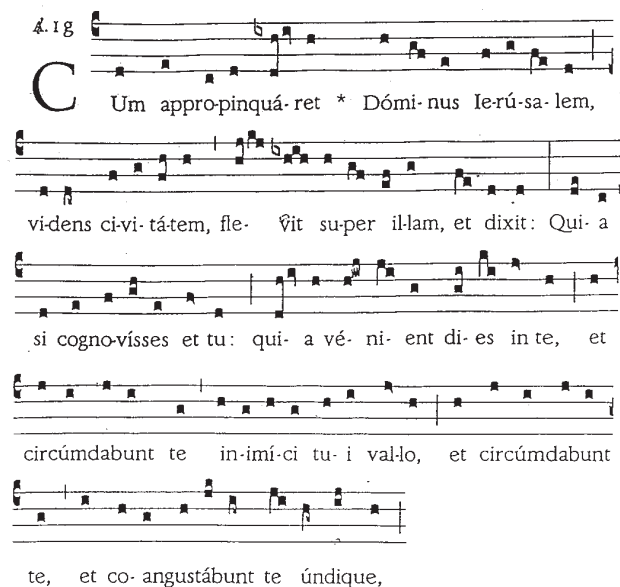
L Utum fē-cit ex spu-to Dómi-nus, et li-ní-vit ócu-
lōs me- ōs : et * áb-i- i, et la- vi, et vi- dí, et
cré-di-di De- o.

EJEMPLO 17



Z Achæ-e, * festi-nans descende, qui- a hó-di- e
in do-mo tu-a o-pórtet me mané- re : at il-le festi-
nans descendit, et suscē-pit illum gaudens in domum
su- am. Hó-di- e hu- ic dómu- i sa- lus a De- o † facta
est, alle-lú- ia. *In Septuag.* † facta est. E u o u a e.

EJEMPLO 18



C Um appropinquá-ret * Dómi-nus Ie-rú-sa-lem,
videns ci-vi-tá-tem, fle- ſit super il-lam, et dixit: Qui- a
si cogno-ví-ses et tu: qui- a vé- ni- ent di-es in te, et
circúmdabunt te in-í-mi-ci tu- i val-lo, et circúmdabunt
te, et co-angustábunt te úndique,

EJEMPLO 19

Scriabin y el Misticismo musical de Platón

Francisco Molina Moreno

Universidad Complutense de Madrid
fmolina@ibernet.com

1. Scriabin y la música cósmica

En esta exposición, vamos a estudiar lo que de la música se dice en los esbozos literarios de un músico, Alexander Scriabin, el genial y visionario compositor y prestigioso pianista ruso, nacido en Moscú en 1872, y muerto en la misma ciudad en 1915. El centro de nuestro interés va a ser el texto del *Predvarítel'noe déistvie*, más conocido en Europa occidental como *Acte préalable*, que podemos traducir por *Acto preliminar*; esbozado como introducción a una gran obra de arte total, largamente proyectada y nunca concluida, que habría llevado el título de *Mistériia* (*Misterio*). Esta obra habría contado con medios artísticos dirigidos a todos los sentidos, e. d., habría unido la música, la poesía, la danza, el drama, perfumes, luces y caricias.

El *Predvarítel'noe déistvie* describe el origen del universo, la aparición de los principios masculino y femenino (expresados por las imágenes del relámpago y la ola), el nacimiento de las criaturas, la progresiva caída del hombre en el abismo del mal y el nacimiento de un “profeta” cuyo sacrificio trae a los hombres una verdad liberadora. Scriabin, muy modestamente, se identificaba a sí mismo con ese profeta redentor de la Humanidad (Scriabin, 1900 y ss.: 129), que conduciría a sus oyentes a un éxtasis purificador a través de la obra de arte para cuya introducción esbozó este poema. En las primeras estrofas (Scriabin, 1913-1914: 202), podemos observar que sonido y luz son las primeras manifestaciones que tienen lugar en el Universo:

V etom vzliote, v etom vzryve

V etom mólniinom poryve

V ognevom evó dyjan'ia

Vsia poema mirozdan'ia.

I mig liubví rozhdáetsia véchnost'

En este impulso, en este trueno,

en este fulminante arrebato

en su aliento de fuego,

todo el poema de la creación.

Y un instante de amor. Nace la eternidad

*I prostranstva glubinú
Mirami dyshet bezkonéchnost'
Obémlit zvoný tishinú¹.*

y las profundidades del espacio.
El infinito respira los mundos.
Los sonidos envuelven el silencio².

E. d., “todo el poema de la génesis del mundo” empezó con un rayo y un trueno; lo primero que nace es la eternidad y las profundidades del espacio, y, a continuación, „sonidos envuelven el silencio“. Hay que observar que, entre lo que aparece primero en el proceso cosmogónico, está la eternidad y el espacio, y quizá Scriabin se ha referido así al principio de individuación que, según Schopenhauer, estaba constituido por el espacio y el tiempo. En palabras de Schopenhauer (³ 1859: II, §23, vol. I, p. 157): “el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente, el *principium individuationis*”³. Y, a continuación, aparece el sonido (esos sonidos que envuelven el silencio), ya anticipado por el trueno inicial. Al haber sido éstos los primeros momentos del Universo, éste está constituido por coros armoniosos (Scriabin, 1913-14: 204):

*Net meniá, lish ty byváesh
Kogda v luchaj tvoéi mechty
Kak óbraz novoi krasoty⁴
Ia, igraia, voznikaia
Tem na zhizni obrekaia
Roi grez, sonmy snov
Jory stróinye mirov.*

Yo no soy, sólo tú existes,
cuando, entre los destellos de tu ensueño,
como imagen de una nueva belleza,
yo, jugando, aparezco,
prometiendo a la vida
miríadas de sueños y nubes de visiones
los coros armoniosos de los mundos.

En la antigua Grecia, donde la danza era inseparable de la música tal como nosotros las entendemos (Pighi, 1959: 27), el coro no se limitaba a cantar, sino que bailaba también al mismo tiempo, y la imaginación de poetas y filósofos transfirió a los astros ese estado de cosas en el ámbito humano⁵. (Scriabin, 1913-14: 204), también aludió a la danza de los astros, y dijo además que „la danza es la causa primera“ (Scriabin, 1913-14: 233), frase cuyo alcance veremos en su momento.

En consecuencia con la cosmogonía esbozada al principio del poema, en la que la luz y el sonido son las primeras manifestaciones sensibles, Scriabin compara el

¹ Los pasajes que transcribimos respetan la puntuación (o la falta de puntuación) de la edición citada en bibliografía.

² Las traducciones que ofrecemos de los textos de Scriabin son nuestras; hasta donde sabemos, son las primeras que se hacen al español directamente a partir de los originales.

³ Traducido por Sánchez Pascual 1973: 262.

⁴ La palabra final de este verso y del anterior son oxítonas.

Universo con un templo estrellado y un himno luminoso, en el que el éter resuena con áureos sonidos que atraen a las almas (Scriabin, 1913-14: 215):

Sei jram - kak svetly gimn, sei mir - kak zvezdny jram

Efir napolnen zolotym zazvonom zvonom

Shto dushí emlet k nedostúpnym nebesam.

Este templo, como un himno de luz;

este mundo, como un templo estrellado.

Resuena el éter con áureos sonidos,

que a las almas invitan a un cielo inaccesible.

Permítasenos, en este momento, un pequeño *excursus* sobre el trasfondo platónico de ese pasaje. Los antiguos griegos también habían creído que el universo producía una misteriosa música que denominaron “armonía de las esferas”. Según la crítica que de esa teoría hizo Aristóteles, en su tratado *Sobre el cielo*, 290 b–291 a, los pitagóricos afirmaban que los astros, al girar en el firmamento, producían sonidos (como cualquier cuerpo que se desplaza a gran velocidad), y que, puesto que las velocidades de los astros guardaban entre sí las mismas proporciones que expresan los intervalos musicales, se deducía que también entre los sonidos emitidos por los astros mediaba una armonía musical. Hasta ahí lo que dice Aristóteles; pero, antes que él, la primera alusión a una música celeste, en la antigua Grecia, se encuentra en un mito sobre el más allá, el llamado “mito de Er”, relatado por Platón al final de su *República* (vid. especialmente 617b). En la visión del mundo celeste que ofrece Platón en ese mito, aparece una sirena cantando en cada una de las órbitas que componen el universo, y esas sirenas son las responsables de la música cósmica. Platón no precisa qué función tiene esa música, en su visión del más allá; pero, siglos después de él, en el II d. C., Plutarco, en sus *Diálogos de sobremesa*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3, y en su tratado *Sobre la procreación del alma en el Timeo*, 1029 c, explicó la función de las Sirenas en el mito platónico. Según Plutarco, el canto de esas Sirenas, concebidas como espíritus de los astros, infundiría a las almas el amor por las cosas divinas, y las guiaría así hacia su destino celeste (cf. nuestros trabajos de 1998:398-440, esp. 424-36, y de 2000).

Ahora bien, a la vista del mismo texto de Plutarco, parece que quienes tradicionalmente habían estado asociadas a la armonía de las esferas habían sido las Musas, no las Sirenas que Platón hacía aparecer en su mito de Er⁶. Ya un discurs-

⁵ Cf., entre otros, Sófocles, *Antígona*, vv. 1146–7, y Filón de Alejandría, *Sobre la migración de Abraham*, 184 (II, 304 Wendland), y *Sobre la creación del mundo*, 54 (I, 17–18 Cohn) y 70 (I, 23–24 Cohn).

⁶ Posteriormente se identificó a las Sirenas con las Musas, como personificación de la música celeste (Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión*, 2, 3, 1-3).

so atribuido por Timeo a Pitágoras confiere vagamente a las Musas la función de mantener la armonía universal, aun sin identificarlas con cada esfera planetaria⁷. Platón asignó también a las Musas el origen de la armonía, tanto cósmica como individual (*Timeo*, 47 d), y, en el s. II d. C., Máximo de Tiro, 37, 4-5, dijo que Hesíodo, al evocar las danzas de las Musas en el Helicón, y a Apolo como su corifeo, está aludiendo a la armonía de las esferas: el Helicón sería el cielo; las Musas, los astros, y Apolo, el Sol (cf. Proclo, *Comentario a la República de Platón*, 2, 204, 12 y ss. Kroll). En esa misma dirección, Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, 2, 210 Diehl, habla de las Musas y de las Sirenas como personificación de las proporciones musicales del alma del mundo⁸. Otros pasajes de Plutarco confirman la dimensión cósmica de las Musas, como vemos en *Diálogos de sobremesa*, IX, 14, 3, 745 a-c, y en *Sobre la procreación del alma en el Timeo*, 1029 d. Pero la consideración de las Musas como alma de las esferas celestes se repite, aplicada a las Sirenas, en el comentario de Proclo al pasaje correspondiente del mito de Er, en la *República* de Platón (Proclo, *Comentario a la República de Platón*, 2, 237-8 Kroll).

Hay que fijarse ahora en la dimensión escatológica de esas imágenes míticas. Ya la *Odisea* homérica colocaba a las Sirenas en una pradera (12, 45) y en una isla (12, 201), y la pradera formaba parte de la imaginaria topografía del más allá, en la misma *Odisea*, 11, 539, y 24, 13. También creyeron los griegos en unas islas de los bienaventurados (Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 168 y ss.; Píndaro, *Segunda Oda Olímpica*, 61-78, y Plutarco, *Sertorio*, 8). Y las Sirenas fueron desplazadas igualmente a los astros, cuando las islas de los bienaventurados se ubicaron en el Sol y la Luna⁹. Así pues, en el marco de una escatología astral, las sirenas encarnaron la función catártica de la música celeste, en los testimonios de Plutarco que hemos visto, y Filón de Alejandría, *Investigaciones sobre el Génesis*, III, 3, compara la seducción de la armonía de las esferas con el hechizo del canto de las Sirenas. También las Musas tienen esa función catártica propia de la armonía de las esferas, según Proclo, *Comentario a la República de Platón*, 2, 68 Kroll. El mismo autor dice (*Himno núm. 3*, vv. 6-8) que las Musas enseñan a las almas a marchar, puras, hacia los astros que les corresponden, noción a la que ya aludió Platón, *Tim.*, 42 b (cf. Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, 3, 290, 17-8 Diehl). Y fue el mismo Platón el que, también en el *Timeo* (47b-d¹⁰), insinuaba que el valor catártico de la música terrena se debía a que era una imitación de la armonía de las esferas, a la que atribuía así esa misma función purificadora del alma, de la que

⁷ Yámblico, *Vida de Pitágoras*, 9, 45; cf. Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 31, y Diógenes Laercio, 8, 11.

⁸ Cf. Arnobio, 3, 37, y Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, 2, 234, y 3, 214 Diehl.

⁹ Yámblico, *Vida de Pitágoras*, 18, 82.

¹⁰ Cf. Plutarco, *Sobre la superstición*, 167 B.

luego hablaron más pormenorizadamente Filón de Alejandría, Plutarco, Yámblico y Proclo. Entonces, podemos hacer remontar a Platón la creencia en la atracción catártica y salvadora del alma que Plutarco y los neoplatónicos atribuyeron a la música del universo, aunque Platón no refiera a la vida ultraterrena esa acción purificadora de la música de las esferas. Y en la misma línea se halla Scriabin cuando afirma que los áureos sonidos del éter convocan a las almas a un cielo inaccesible.

Si volvemos ahora al poema de Scriabin, nos encontramos con sus interrogantes sobre el origen de la existencia humana (Scriabin, 1913-14: 217-8):

<i>Shto za svety drozhat</i>	¿Qué temblorosas luces
<i>I, charuia, slepiat?</i>	encantan y deslumbran?
<i>Shto za zvuki struiat</i>	¿Qué sonidos derraman
<i>Nas bezumiashchi iad?</i>	veneno que enloquece?
<i>Shto sverkán'em zarnits,</i>	¿Qué ha sido lo que en el humo de nuestras
<i>Shto igroi charovnits</i>	prisiones nos ha arrojado de bruces,
<i>V dyme náshij temnits</i>	con la fulguración de sus relámpagos,
<i>Nas povérgnulo nits?</i>	con su juego de magas y hechiceras?
<i>Eto luch, bely luch</i>	Es el rayo, el blanco rayo
<i>V nas raspalsia, pevuch</i>	que en nosotros se irisó
<i>Svoéi négoiu luch</i>	y cantaba con delicia,
<i>Svoéi laskoi - moguch.</i>	con poderosa dulzura.
<i>Jrupki, on razypalsia</i>	Frágil, se disipó
<i>Svetami i zvonami</i>	en luces y sonidos.
<i>Bezdney ogilasilia</i>	Los abismos resonaron
<i>Sladostnymi stonami.</i>	con quejas voluptuosas.

E. d., tras una evocación del sonido y del resplandor del cosmos, se pregunta por quién nos ha arrojado a la existencia (“al humo de nuestras prisiones”), y se responde que ha sido aquel rayo con cuyo refulgir comenzó el devenir del Universo, según la primera estrofa de su poema. Ese rayo “en nosotros se irisó, cantando”, según el último pasaje que hemos traducido: es ésa una forma muy plástica de aludir al paso de lo uno a lo múltiple (“se irisó”), paso que suele constituir el inicio de las cosmogonías míticas de otros pueblos, como vemos, p. e., en los himnos núm. 90 y 129 del libro décimo del *Rigveda*, y como estaba implícito en las palabras con las que Schopenhauer hablaba del principio de individuación. Los versos que siguen (“Frágil, se disipó / en luces y sonidos”) apoyan esa interpretación, y nos permiten pensar que la aparición del sonido y de la luz constituyen formas de referirse al proceso de individuación, a aquel “desgarramiento de la naturaleza en individuos”, por decirlo en palabras que habrían empleado Nietzsche y Scho-

penhauer. El proceso de diferenciación por el que lo “Uno primordial” da paso a la multiplicidad de seres existentes exige que haya espacio y tiempo; pero, por otra parte, una de las primeras manifestaciones a las que da lugar el espacio y el tiempo es el movimiento. Cuando Scriabin afirmaba, según dijimos anteriormente, que “la danza es la causa primera”, se estaba refiriendo precisamente al inicio del movimiento, en lo cual creemos que subyacía un barrunto de la índole vibratoria de la materia, puesto que la vibración es una forma de movimiento. La oposición entre movimiento y reposo se expresa figuradamente aludiendo a la de sonido frente a silencio¹¹, y a la de luz frente a oscuridad. Esas oposiciones parecen traducir el paso del reposo al movimiento, de lo uno a lo múltiple, de lo indiferenciado a lo diferenciado. Y creemos que, si se eligen el sonido y la luz, como manifestación de ese paso de lo uno a lo múltiple (o del reposo al movimiento) es porque, de todos los elementos capaces de afectar a los sentidos, el sonido y la luz son aquellos en los que más clara está la índole vibratoria que permite relacionarlos con el movimiento.

La índole sonora del universo es también objeto de una brillante evocación cuando el “profeta” revela a los demás hombres su verdad liberadora. Ya antes de las estrofas que hemos comentado, el profeta anunciaba (Scriabin, 1913-14: 217):

Smértnye, vam ia povédaiu tainy nebésnyj garmonii

Da razdaiutsia gimny i slavy na sólnechnoi lire!

Mortales, yo os anunciaré el misterio

de las celestes armonías.

¡Y que resuenen los himnos de gloria

sobre la lira del Sol!

Más adelante, ofrecería esta descripción del universo (Scriabin, 1913-14: 229):

On - sozertsánie garmonii

I vseedinstva mira snov

A mir - roskóshnaia simfóniia

Evó razlíchnyj golosov

Es¹² la contemplación de la armonía,

de la unidad del mundo de los sueños.

Y el mundo es suntuosa sinfonía

de sus voces diferentes.

¹¹ Cf., entre otros testimonios de la teoría acústica de los griegos, el proemio de la *División del canon*, atribuida a Euclides (s. III a. C.): “Si hubiera reposo y todo estuviera inmóvil, habría silencio, y, en silencio y sin que nada se moviera, nada se oiría. Pero, si algo ha de oírse, primero tienen que producirse movimiento y golpe”. La última frase expresa una doctrina ya formulada en el s. IV a. C. por Arquitas, en un fragmento que nos ha conservado Porfirio, en su *Comentario a la “Armonía” de Ptolomeo*, pp. 56, 5-57, 27, esp. 56, 11-12 Düring (el fragmento de Arquitas es el núm. 1 en la edición citada en bibliografía), y seguida por Platón, *Timeo*, 67b.

¹² El sujeto es “el mundo”, a la vista de la estrofa precedente.

Zemnye ístiny sozvúchnye
A s nimi ístiny nebés
Slilis' v akkordy polnozvúchnye
Iz strun istórgnutyj chudés
Emú griadúshchiie mgnovénii
Nesut sozvúchii novy stroi
On ves - sviatoe upoenie
Svoéi bozhéstvennoi igrói
I pod desníteiu bozhéstvennoi
Poslushna kázhaia struná
Na solntse - lire gimn torzhéstvenny
Igráet plámeni volná
Vse napriazhónnei struny lirnye
Vse glubzhe smótrit v dushu vzor
Do dna ispeite chashi pírnje
Zvuchí, svetisia, zvezdny jor.

Las verdades terrenas, consonantes
 con las verdades celestes, se funden
 en acordes perfectos y vibrantes
 que brotan de la magia de las cuerdas.
 Los instantes que le siguen
 traen nuevas armonías.
 Todo él es sagrado Encantamiento
 por su juego divino.
 Y bajo la divina
 diestra, obedece cada cuerda y toca
 en el Sol-lira un himno solemne,
 que así es ola de fuego.
 Y, más tensas las cuerdas de la lira
 más profunda en el alma la mirada.
 Apurad, pues, las copas de la fiesta.
 Resuena, coro de estrellas, refulge.

En consecuencia con esa índole sonora del Universo, que permite hablar de coros de astros y de liras solares cuyo sentido veremos en seguida, los individuos que no estén en armonía con la totalidad del Universo podrán afirmar metafóricamente que sus cantos “no están en consonancia con los cantos celestes” (Scriabin: 1913-14: 221). Pero, cuando la voz del eterno femenino hace elevar hacia la luz la vista de los sumidos en el caos de las bajas pasiones, esa voz del eterno femenino pronuncia, entre otras, estas palabras (Scriabin, 1913-14: 225):

Ia v jrame dushí tvoej sládst' sozvúchiia
O nebe poiúshchij voskryl'iami¹³ snov.
 En el templo de tu alma, dulzura
 soy yo de la armonía, de los sueños
 que alados cantan acerca del cielo.

El eterno femenino se presenta aquí como la parte más noble del alma humana, la que canta acerca del cielo, e. d., la que reproduce la música del universo y está en armonía con ella. Y asimismo, el texto del *Acte préalable* puede relacionar con la música del cosmos, metafóricamente, el templo en el que Scriabin preveía que se celebrara la ejecución de su *Misterio* y la redención de la Humanidad

¹³ Acentuada en la “y”.

a través de la música. En efecto, la construcción de ese templo se describe en estos términos (Scriabin, 1913-14: 232):

*Steny jrama kak gimny svobode goriat
I sverkáet stolpov oslepítelny riad.
Kazhdy kamen' volshebno-poiúshchei zvezdói
So struny¹⁴ solntse-lirnoi upal ognevói.
On blazhenno upal
Kak zveníashchi kristal'
Kak sverkáíushchi zvuk.
Como himnos a la libertad arden
los muros, y refulgen los pilares
deslumbradores del templo.
Cada piedra, cantante estrella mágica,
cae, fuego de las cuerdas
de la lira solar.
Cada piedra ha caído
como un cristal sonoro,
o un sonido brillante.*

Y el fin del mundo presente, al que, en los planes de Scriabin, debía dar lugar el éxtasis provocado por su obra, estaría marcado también por el sonido, igual que habían vibrado sonidos en los orígenes mismos del Universo, según lo exponía nuestro visionario autor en las primeras estrofas del poema. Si, al principio del mundo, „sonoridades envuelven el silencio“, al término de esta era, para conducir a los hombres a un mundo más elevado, se anularía el estado de conciencia actual mediante otro sonido; en palabras de Scriabin (1913-14: 234):

*V étom poslédnem zvúchii lirnóm
Vse my rastáem v vijre efírnóm.
En la última nota de la lira,
etéreo torbellino, desapareceremos.*

Hay que observar que ese sonido lo producirá una lira, y ya antes ha estado aludiendo Scriabin, en repetidas ocasiones, a una lira solar. De las cuerdas de ese instrumento, como hemos visto, caerán las piedras con las que se edificará el templo donde se ejecutará el *Misterio*. Antes, cuando Scriabin ha descrito el universo como

¹⁴ Acentuada en la “y”.

“una suntuosa sinfonía”, ha añadido que, bajo la diestra divina, en la lira solar suena un himno solemne que es ola de fuego. Tenemos que recordar que el paganismo identificó al Sol con Apolo, quizá por lo menos desde una tragedia perdida de Esquilo, que conocemos gracias a un resumen de los *Catasterismos* (cap. 24) del polígrafo alejandrino Eratóstenes. Por otra parte, Apolo era el dios de la lira, ya en la *Iliada* homérica (I, 602 y ss.; vid. también nuestro trabajo de 1998d:9-13), y se le imaginaba rigiendo el curso del Universo mediante su instrumento (vid. nuestro trabajo de 1995): así lo encontramos, p. e., desde el poeta del s. V a. C. Escitino hasta los *Himnos órficos*, que datan de hacia el s. II d. C. En el *Himno órfico núm. 34*, vv. 22 y ss., dice que, cuando Apolo pulsa la cuerda más grave de su instrumento, viene el invierno, y así sucesivamente, hasta la más aguda, que corresponde al verano. También del s. II d. C. es el poeta Mesomedes, cuyo *Himno al Sol* (conservado incluso con su música) describe, en los vv. 17 y ss., el divino coro de los astros evolucionando gozosamente y cantando al son de la lira de Apolo, asociada tácitamente con el Sol (vid. Heitsch 1963:25-26). La imagen de un dios músico y del Universo como su instrumento (un instrumento que, más concretamente, es una lira) no es ajena al cristianismo¹⁵. Por otra parte, los antiguos consideraban que la música de lira purificaba el alma del oyente (cf. Homero, *Il.*, IX, 186-9, y el tratado *Sobre la música*, atribuido a Plutarco, 1145d-e, entre otros testimonios que analizamos en nuestro trabajo de 1998:319-339). Y, en el último pasaje que hemos citado, Scriabin parece atribuir los mismos efectos catárticos a esa lira cósmica, con cuyo sonido se disolvería la corrompida Humanidad para dar paso a seres humanos verdaderamente dignos de tal nombre.

2. Hacia el pasado: Scriabin, entre las filosofías de occidente y de la India

La cosmogonía y la cosmología del poema de Scriabin nos sugieren algunas reflexiones. Sabemos (Kelkel, 1974: 72 y ss., y Brown, 1979-80: 43-4) que Scriabin, aunque no realizó estudios filosóficos sistemáticos, tenía una gran afición por la filosofía, y asistía frecuentemente a conferencias, entre otros, del príncipe Sergéi Trubetzkói, profesor de filosofía en la Universidad de Moscú. Entre sus lecturas se contó *Faust*, de Goethe, en el que también aparece la imagen de los coros angélicos y de la armonía de las esferas: así lo vemos ya en el *Prólogo en el cielo* (vv. 243-58; cf. vol. I, p. 25 de la ed. alemana citada en bibliografía; el comentario en vol. II, pp. 165-6 de esa misma ed., y Valverde, 1980: 11). Asimismo conocía los *Diálogos*, de Platón, traducidos al ruso por Vladimir Soloviov -el *Timeo*,

¹⁵ Vid. Atenágoras, *Legatio*, 16, 3; Eusebio de Cesarea, *Elogio de Constantino*, 11, 14 y 12, 10-11, y, en la literatura española, Fray Luis de León, *Oda a Salinas*, vv. 16-25. Cf. nuestro trabajo de 1998 c.

concretamente, era uno de los que más frecuentaba (Kelkel, 1974: 72)-. Otras lecturas de Scriabin fueron el *Estudio del logos*, del mencionado Sergéi Trubetzkói; la *Introduction à la philosophie*, de J. Paulsen (un neokantiano, profesor de filosofía en la Universidad de Berlín), y la *Geschichte der neuen Philosophie*, de Windelband, así como otra obra del mismo título, de Ueberweg-Heinze, que él mismo recomendaba a Mme. Morozova, en carta del 3 –16– de abril de 1904 (Kashperov, 1965: 307-8). En esa misma carta, manifiesta su preferencia por Kant y el idealismo alemán. Luego vendría la influencia de Schopenhauer, que incluyó en *El mundo como voluntad y representación* sorprendentes especulaciones sobre los sonidos correspondientes a cada uno de los cuatro elementos (vid. el apéndice núm. 39 de la obra de Schopenhauer, en el vol. II, pp. 526-38 de la ed. alemana indicada en bibliografía). Se trataba de una variante de las doctrinas de la música cósmica, que tiene también sus antecedentes en la antigüedad tardía y en época bizantina: en efecto, Boecio, *De institutione musica* (*Sobre la educación musical*), I, 20, y el teórico musical bizantino Manuel Bryennio (*Tratados de armonía*, I, p. 362 Wallis), establecieron analogías entre las liras de cuatro cuerdas y los cuatro elementos. Para Manuel Bryennio, la cuerda más grave corresponde a la tierra; la siguiente, al agua; la tercera, al aire, y la más aguda, al fuego (vid. nuestro trabajo de 1995:161-2).

También Nietzsche dejó su huella incluso en el estilo literario de los apuntes de Scriabin, y en el libreto de su ópera nunca escrita, en el que Kelkel dice que se percibe el influjo de *Also sprach Zarathustra*, de Feuerbach y de Madame Blavatski (Kelkel, 1974: 72, y Macdonald, 1986: 55). Ésta habló también de la doctrina de la música cósmica en términos que confirman la lectura de Platón y de otros autores de la Antigüedad¹⁶. Por otra parte, la predilección del pensamiento teosófico por la civilización india se reflejó también en algunas lecturas de Scriabin, de las que Kelkel, (1974: 72) cita *La religion en Inde*, de Barth; *Les lumières de l'Asie*, de Arnold, y la *Vie de Buddha*, de Bálmont¹⁷. Si aludimos a estas lecturas sobre la India, es porque tenemos noticia de ciertas especulaciones cosmogónicas, procedentes de esa gran civilización, en las que el origen del Universo se sitúa en una vibración sonora y / o luminosa. A modo de ejemplo, podemos mencionar aquí uno de los clásicos de la literatura y el pensamiento indios: la *Bhagavadgita*, o “Canto del bienaventurado”, incluido en la gran epopeya titulada *Mahabharata*. En IX,

¹⁶ P. e., en *La doctrina secreta*, I, p. 433 de la edición inglesa que hemos consultado vía internet (<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1>), correspondiente al libro primero, segunda parte, cap. XII. También en ese pasaje, la autora atribuye a Pitágoras, muy a la ligera, la idea de que el sonido había sido lo que había permitido el paso del caos al cosmos. En efecto, la idea de la armonía de las esferas se ha puesto en relación con Pitágoras (o con los pitagóricos, según los más antiguos testimonios, que son los de Aristóteles); pero no conocemos una sola fuente que le atribuya esa concepción del sonido generador del Universo.

¹⁷ ¿El poeta?

17¹⁸, Krishna se identifica a sí mismo con el creador del mundo y, al mismo tiempo, con “la sílaba *om*, el himno, el canto, la fórmula sacrificial”. Con esa misma sílaba sagrada *om* y con el sonido del éter se identifica Krishna, en VII, 8¹⁹, y con esa mención del sonido del éter estamos sorprendentemente cerca de las expresiones de Scriabin²⁰: como en el poema de nuestro visionario músico, esa índole sonora del éter puede relacionarse con el origen sonoro del universo. De esa misma sílaba sagrada *om* y de otras dos (*tat* y *sat*, que significan, “esto” y “lo que es”) se nos dice, en XVII, 23²¹, que mediante ellas fueron creados en tiempos antiguos los brahmanes, los *Vedas* y los sacrificios en honor de los dioses. Y, en consecuencia con esa cosmogonía en la que el origen del mundo es una manifestación sonora (la sílaba *om*), esa misma vibración de la sílaba *om* libera el alma de quien muere pronunciándola y meditando acerca de Krishna²², que hemos visto ya que se identificaba a sí mismo con la sílaba *om*. Del mismo modo, en el poema de Scriabin, la génesis del universo comenzaba con un trueno²³, y sería otra manifestación sonora (la obra de nuestro músico, imitación de los sonidos de la lira cósmica) la que conduciría a las almas a un éxtasis purificador y liberador²⁴. Las analogías entre esas doctrinas indias y el poema de Scriabin pudieron deberse a que los conocimientos de éste sobre la cultura india, o bien a que su condición de músico lo llevara a extrapolar su arte a la constitución misma del Universo. Sus pretensiones mesiánicas habrían fortalecido, en su poema, las consecuencias soteriológicas de la cosmología musical: si el universo es de índole sonora, y el mal es la pérdida de la armonía con los sonidos del universo, sería la imitación de esos sonidos la que podría restaurar esa armonía, e. d., liberar al hombre del mal y del dolor.

Si intentamos ahora ver cómo se plasmó esa relación entre cosmogonía, cosmología y soteriología musicales en la obra de Platón, hallaremos una seria dificultad. En efecto, Platón había presentado una cosmología musical en el mito de Er, al poner en cada esfera del universo una sirena cantora (*República*, 617b); también había manifestado su creencia en el valor catártico de la música, aun sin referirlo a la salvación del alma en su viaje al más allá (*Timeo*, 47b-d). Ahora bien, en la obra de Platón no hemos encontrado una cosmogonía en la que el mundo se origine a partir del sonido. Sin embargo, lo que más se aproxima a ese modelo cosmogónico también está en el *Timeo*, donde se describe la formación del alma del mundo por el demiurgo, sobre la base de las mismas proporciones numéricas que

¹⁸ P. 249 de la ed. citada en bibliografía.

¹⁹ Pp. 210-11 de la ed. citada en bibliografía.

²⁰ Cf. p. 215 de la ed. citada en bibliografía.

²¹ Pp. 437-8 de la ed. citada en bibliografía.

²² VIII, 13; vid. p. 229 de la ed. citada en bibliografía.

²³ P. 202 de la ed. citada en bibliografía.

²⁴ Pp. 229, 232 y 234 de la ed. citada en bibliografía.

expresan los intervalos de una escala musical: así lo podemos ver si comparamos el *Timeo*, 35b-36d, con el fragmento núm. 6, de Filolao (Huffman, 1993²⁵), o con el fragmento núm. 162, de Aristóteles (Gigon, 1987²⁶), o, por último, con la *Introducción a la armonía*, 11, del teórico musical Gaudencio (ss. II-V d. C.; Jan, 1895-9: 340-1, sobre todo p. 341, 12 ss.). Esas proporciones numéricas habrían sido descubiertas por Pitágoras, según el fragmento núm. 87 de Jenócrates²⁷ (uno de los primeros directores de la Academia platónica, después de la muerte de Platón; Isnardi-Parente, 1982).

Pero Scriabin, desde luego, no emplea en su poema esos modelos matemáticos. Por lo demás, las únicas referencias que conocemos a manifestaciones sonoras en los mitos cosmogónicos griegos, se hallan en fragmentos de poemas atribuidos al legendario Orfeo, citados por filósofos neoplatónicos que no sabemos si Scriabin llegó a conocer. Así, p. e., Damascio (s. VI d. C.), en su obra *Sobre los primeros principios* (123-4; Westerink, 1991: III, 162-3), resume una teogonía órfica que dice haber recogido de la obra de un discípulo de Aristóteles, llamado Eudemo (Wehrli, ²1969: fr. 150, y Kern, ²1963: fr. 28²⁸). En esa teogonía, parece que la diosa Noche había existido desde siempre, y esa primera diosa, según fragmentos de otros poemas órficos, pronunció oráculos en los que vaticinaba el nacimiento de Zeus (Kern, ²1963: fr. 144²⁹), y, cuando nació Zeus, fue esa misma diosa Noche la que le dijo lo que tenía que hacer para destronar a su padre Crono³⁰, y cómo debía mantener la unidad del cosmos³¹. E. d., la organización del universo habría dependido de una manifestación sonora, las palabras de una divinidad primordial, la Noche; pero Scriabin no habla de divinidades primordiales, sino de un trueno inicial, que, en los mitos cosmogónicos órficos, habría sido obra de otra divinidad primordial, el Tiempo³². Pero nos parece muy difícil que Scriabin hubiera podido conocer esos textos, por lo que es más probable que la cosmogonía del *Predvaritel'noe déistvie* estuviera inspirada en la India.

²⁵ Recogido por el teórico de los ss. I-II d. C. Nicómaco de Gerasa, *Manual de armonía*, 9 (Jan, 1895-9: 252-3), y por el compilador del s. V d. C. Estobeo, I, 21, 7d.

²⁶ Conservado por el filósofo Alejandro de Afrodiasias (s. III d. C.), en su *Comentario a la Metafísica de Aristóteles*, 985 b 26, (Hayduck, 1891: 38, 8-41, 15).

²⁷ Conservado por el filósofo Porfirio (s. IV d. C.), en su *Comentario al tratado de armonía de Ptolomeo* (Düring, 1932: 30).

²⁸ Al no haber aparecido aún la edición de fragmentos órficos de Alberto Bernabé, seguimos citando por la ed. de Kern, indicada en bibliografía.

²⁹ Citado por Proclo en sus comentarios al *Timeo*, de Platón (Diehl, 1903-6: I, 396, 29 ss.).

³⁰ Fragmento órfico 154 Kern, citado por Porfirio, *El antro de las ninfas*, 16.

³¹ Fragmento órfico 165 Kern, citado por Proclo en sus comentarios al *Timeo*, de Platón (Diehl, 1903-6: I, 314, 6-10 Diehl).

³² Según Damascio, *Sobre los primeros principios*, 123b, en Westerink 1991: III, 162-3 = fr. 54 Kern; cf. Critias, fr. 19 Snell, vv. 32-4, citado por Sexto Empírico, *Contra los matemáticos*, IX, 54.

3. Hacia el futuro: Scriabin, Pasternak y la música del Universo

Aparte de lo dicho, hemos encontrado en el poema de Scriabin algunas brillantes sinestesias entre el sonido y la luz, que nos van a mostrar la influencia que la filosofía y mitología musical de Scriabin tuvo sobre Pasternak. Los contextos en los que aparecen esas sinestesias son significativos. Hemos podido observar que sonido y luz son las primeras manifestaciones que tienen lugar en el Universo: según la primera estrofa que citábamos, „todo el poema de la génesis del mundo“ empezó en el destello de un rayo; lo primero que nace es la eternidad y las profundidades del espacio, y, a continuación, „sonidos envuelven el silencio“. Si cuando más próximos están el sonido y la luz es en la etapa inicial de la cosmogonía, podemos pensar que las sinestesias entre ambos fenómenos remiten al lector, tácitamente, a esa misma fase. Con esa interpretación se relaciona el hecho de que la música restituya al hombre a un estado más noble de conciencia, al final del poema de Scriabin. Del mismo modo, los efectos que Pasternak atribuye a la música, en *El doctor Zhivago*, 16, 5³³, y 2, 10³⁴, consisten en establecer la armonía en el alma humana: en el último pasaje citado, dice Pasternak que lo que ha puesto al hombre por encima de las bestias ha sido la persuasión que ejerce la verdad, y describe la fuerza de esa persuasión refiriéndose a la fascinación de la música. Y, asimismo, en el poema de Scriabin, a los „condenados“, que han perdido su armonía con el mundo, les será restituida esa armonía a través de la música.

Quizá en todo ello subyace la idea de que, a través de la música, el hombre se reintegra en la armonía con el mundo. Y, si la música devuelve al hombre a la etapa del devenir cósmico en la que surgió el sonido, y ese estado se concibe como el más elevado y digno, por haberse restablecido la armonía, es obvio que nos hallamos en el marco de la aspiración a recuperar el perdido paraíso primigenio, idea que entrevemos también en la obra de Pasternak. Podemos recordar, p. e., el final de *El doctor Zhivago*, 16, 5, en el que la música caracteriza el estado de paz interior de los personajes. En el cap. 15 de la décimoquinta parte de esa misma y prodigiosa novela, la música caracteriza también la relación de los dos amantes³⁵, y el amor de Yuri aparece descrito, en *El doctor Zhivago*, 14, 3, como un rayo y un sonido³⁶, sinestesia de lo sonoro y lo luminoso que nos remite una vez más a la etapa inicial de la cosmogonía de Scriabin. Tales asociaciones de ideas son posibles en virtud de la creencia en que el amor, como la música, restablece la armonía, según había dicho ya Platón (*Banquete*, 187a y ss.), y según luego vuelve a ocurrir en *El doctor Zhivago*, 15, 15.

³³ P. 510 de la edición rusa = p. 592 de la traducción española.

³⁴ P. 45 de la ed. rusa = p. 57 de la trad. española.

³⁵ P. 494 de la ed. rusa = p. 573 de la trad. española.

³⁶ P. 420 de la ed. rusa = p. 491 de la trad. española.

Que la música devuelva al hombre al paraíso primigenio nos acerca a la idea de la redención a través del arte. Y las ideas expresadas por Scriabin en el texto del *Himno al arte*, cantado por la mezzosoprano y el tenor solistas en el final de su *Sinfonía núm. 1*, nos remiten, en último término, a una concepción parecida, aunque expresada en términos “decadentes”: el arte como consuelo en un mundo caótico, deprimente y agobiante, obra, a fin de cuentas, el mismo efecto de reconciliar al hombre con el mundo, de restablecer la armonía entre hombre y mundo. Así lo vemos en las estrofas tercera y cuarta de ese *Himno al arte* (Scriabin, 1900: 122):

<i>V tot mrachny i jolodny chas,</i>	En la fría hora, llena de sombras,
<i>Kogdá dushá polná smiaten'ia,</i>	en la que el alma está llena de angustia,
<i>V tebé najódit chelovek</i>	en ti encuentra el hombre
<i>zhivuiu rádst' uteshen'ia.</i>	la viva alegría de tu consuelo.
<i>Ty sily, pávshie v bor'bé,</i>	La fuerza que en la lucha sucumbió
<i>Chudesno k zhizni prizyvaesh',</i>	tú, admirable, la exhortas a la vida,
<i>V umé ustálom i bol'nom</i>	y en la mente fatigada y enferma
<i>Ty myslei novyj stroi rozhdaesh'.</i>	tú das a luz los nuevos pensamientos.

Esa noción del arte como consuelo, aparte de que Scriabin pudiera haberla concebido por sí mismo, tuvo que debérsela a Nietzsche, a quien a su vez se la había inspirado la lectura de Schopenhauer. Éste había hablado del consuelo que se halla en la contemplación estética (Schopenhauer, 1859: III, § 59, vol. I, 1, p. 335); pero, en general, esa idea había formado parte del pensamiento romántico, que sepamos, desde los ensayos de E. Th. A. Hoffmann sobre la música instrumental de Beethoven (Fubini, 1976: 281 y ss. de la trad. esp.). Scriabin también manifestó su fe en la redención por el arte en el libreto de ópera que esbozó después de componer la *Primera Sinfonía* (Scriabin, 1900: 123-132), e intentó hacer efectiva esa dimensión redentora en su *Misterio*, del que hemos hablado en este trabajo. Hay que observar la ascendencia wagneriana de tales ideas (Fubini, 1976: 312-5 de la trad. esp.), desarrolladas después dialécticamente por Nietzsche (1876: 35-6, y 1888: 9)³⁷.

4. Conclusión

Como acabamos de ver, las ideas de Scriabin tenían sus antecedentes inmediatos en Nietzsche y Schopenhauer. Por otra parte, parece que la “filosofía de la música” en Pasternak también remonta a esas mismas fuentes, aun cuando no se expre-

³⁷ Se encontrarán referencias a traducciones al español en Fubini 1976:318–322 de la trad. española.

sara en los mismos términos. Las doctrinas sobre la índole musical del Universo (en sus distintos niveles: desde el mundo celeste hasta la naturaleza terrestre y el psiquismo humano) tienen como primeros representantes, en la cultura occidental, a Filolao y Platón. Esas ideas, recuperadas por el pensamiento romántico bajo condicionamientos que ya no podemos explorar aquí, se manifestaron también en la obra de un músico ligado al arte simbolista, Scriabin, y pervivieron en un autor, Pasternak, que no es precisamente simbolista, pero uno de cuyos más visibles puntos de contacto con el simbolismo está en el pensamiento musical. Que esa coincidencia se debiera a su amistad con Scriabin es más que probable, aunque la cultura filosófica de Pasternak era lo bastante amplia como para que pudiera conocer otras fuentes. Pero el cambio de actitud de Pasternak, con respecto a las ideas “simbolistas” de Scriabin, puede verse en el cap. 10 de la segunda sección de *El doctor Zhivago*, donde alude con cierta displicencia a un „texto poético del simbolista A para la sinfonía cosmogónica del compositor B con los espíritus de los planetas, las voces de los cuatro elementos y así sucesivamente“³⁸. Es altamente significativa la mención de un poeta simbolista como autor de textos destinados a obras musicales con tales contenidos. Y he ahí una referencia a la música cósmica, aquí encarnada en los espíritus de planetas³⁹ y en las voces de los cuatro elementos⁴⁰. ¿Una evocación de las visionarias estrofas de Scriabin?

Reseñas Bibliográficas

ALEJANDRO DE AFRODISIAS

- 1891 s. III d. C. *Comentario a la Metafísica de Aristóteles*. Ed. de Hayduck, M. *Alexandri Aphrodisiensis in Aristotelis Metaphysicorum libros commentaria*. Berlín: Reimer (*Commentaria in Aristotelis Graeca*, I).

ARISTÓTELES

- 1965 s. IV a. C. *De caelo*. Ed. bilingüe, con trad. francesa, de Moraux, P. París: Les Belles Lettres.
- 1987 *Fragmentos*. Ed. de Gigon, O. (post Bekker, I.). *Aristotelis Opera. Vol. 3, Librorum deperditorum fragmenta*. Berlín: Walter de Gruyter.

³⁸ P. 57 de la trad. española; cf. p. 45 de la edición rusa citada en bibliografía: *Stijotvorny tekst simvolista A dlia kosmogonicheskoi simfonii kompozitora B s dujami planet, golosami chetyriroj stijii i prochaia i prochaia*.

³⁹ Quizá hay aquí una reminiscencia de imágenes míticas de la Antigüedad: como hemos visto, en el mito de Er, de la *República*, de Platón (617 b), el protagonista relata haber contemplado el Universo y dice que, en la esfera correspondiente a cada planeta, había sentada una Sirena que cantaba. Vid. nuestros trabajos de 1998: 424-434, y de 2000.

⁴⁰ De las que había hablado Schopenhauer, con los antecedentes de los teóricos musicales medievales Boecio y Manuel Bryennio.

ARISTÓXENO

- 1959 s. IV a. C. *Fragmenta parisina*. Ed. de Pighi, G. B. (ed.). *Aristoxeni Rythmica*. Bolonia: Pàtron.

ARNOBIO

- 1963 s. IV d. C. *Adversus nationes*. Ed. de C. Marchesi, Turín: Paravia, 21963.

ARQUITAS

- 1934 s. IV a. C. *Fragmentos*, ed. de Diels, H., y Kranz, W., 51934. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín: Weidmann.

ATENÁGORAS

- 1972 s. II d. C. *Legatio*, ed. de Schoedel, W. R. *Athenagoras. Legatio and De resurrectione*. Oxford: Clarendon Press. *Bhagavad Gita with the commentary of Sri Sankaracharya*. Madrás: Samata Books, 1977 (rpr. de 1988).

BLAVATSKI, H. P.

- 1888 *The secret doctrine* [en línea]. Theosophical University Press electronic version ISBN 1-55700-124-3 <<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1>> [Consulta: 25 de abril de 2002].

BOECIO

- 1867 s. VI d. C. *De institutione musica*, ed. de Friedlein, G., 1867. *Boethius. De institutione musica*. Leipzig (reimpr., Frankfurt, 1966). Trad. inglesa de Bower, C. M., y Palisca, C. V. (introd., trad., etc.), 1989: *Boethius. Fundamentals of Music*, New Haven: Yale University Press.

BROWN, M.

- 1979–80 “Skrjabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”. *19th Century Music* III: 42–51.

BRYENNIOS, M., ca. 1300

- 1970 *Harmoniká*, ed. de Jonker, G. H. *The Harmonics of Manuel Bryennios*. Groningen: Wolters–Noordhoff Publishing.

CRITIAS

- 1971 s. V a. C. *Fragmentos*. Ed. de Snell, B., 1971. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. I*. Göttingen: Vandenhoeck&Rupprecht.

DAMASCIO

- 1991 s. VI d. C. *De principiis*. Ed. de Westerink, L. G., con trad. francesa de Combès, J. *Damascius. Traité des premiers principes. Vol. 3, De la procession*. París: Les Belles Lettres.

DIÓGENES LAERCIO

- 1964 s. III d. C. *Vitae philosophorum*. Ed. de Long, H. S. Oxford: Clarendon Press.

ESCITINO

- 1972 s. V. a. C. *Fragmentos*. Ed. de West, M. L. *Iambi et elegi graeci*. Oxford: Clarendon Press, vol. 2.

ESTOBEO

- 1884-1912 s. V d. C. *Anthologium*. Ed. de Wachsmuth, C., y Hense, O. *Ioannis Stobaei Anthologium*. Berlín: Weidmann (reimpr., 1958).

EUCLIDES

- 1916 s. III a. C. *Sectio canonis*, ed. de Menge, H. *Euclidis opera omnia*. Leipzig: Teubner, vol. 8.

EUDEMO

- 1969 s. IV a. C. *Fragmentos*. Ed. de Wehrli, F., 21969. *Die Schule des Aristoteles. Vol. 8, Eudemos von Rhodos*. Basilea-Stuttgart: Schwabe & Verlag.

EUSEBIO DE CESAREA

- 1902 ss. III-IV d. C. *Elogio de Constantino*, ed. de Heikel, I. A. *Eusebius. Werke*. vol. I, Leipzig: Hinrichs.

FILOLAO

- 1993 s. V a. C. *Fragmentos y testimonios*, ed. de Huffman, C. A. *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic*. Cambridge: University Press.

FILÓN DE ALEJANDRÍA

- 1897 s. I a. C.-I d. C. *De migratione Abrahami*. Ed. de Wendland, P. *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt. Vol. 2*. Berlín: Reimer, 1897 (reimpr., Berlín: De Gruyter, 1962). Vid. también la ed. con trad. francesa y notas de Cazeaux, J., 1965. *Philon d'Alexandrie. De migratione Abrahami*. París: Éditions du Cerf.
- 1896 *De opificio mundi*. Ed. Cohn, L. *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt. Vol. 1* Berlín: Reimer, 1896 (reimpr., Berlín: De Gruyter, 1962). Vid. también la ed. con trad. francesa y notas de Arnaldez, R., 1961. *Philon d'Alexandrie. De opificio mundi*. París: Éditions du Cerf, 1961.
- 1984 *Quaestiones in Genesim, III*. Ed. con trad. francesa y notas por Mercier, Ch. *Philon d'Alexandrie. Quaestiones et solutiones in Genesim III, IV, V, VI : e versione armeniaca*. París: Éditions du Cerf.

FUBINI, E.

- 1976 *L' estetica musicale dall' antichità al Settecento*. Turín: Giulio Einaudi, trad. española de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, recogida junto a contenidos de la referencia siguiente en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 1988, séptima reimpresión (1996) de la segunda edición (1992).
- 1976 *L' estetica musicale dal Settecento a oggi*. Turín: Giulio Einaudi, trad. española de Carlos Guillermo Pérez de Aranda (vid. referencia anterior).

GOETHE, J. W. (1808-†1833)

- 1994 *Faust*, edición de Schöne, A. (ed. y comentario). *Johann Wolfgang Goethe. Faust, I: Texte. II: Kommentare*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

HEITSCH, E. (ed.)

- ²1963 *Die griechische Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.

HESÍODO

- 1983 s. VI. *Trabajos y días*. Ed. de Solmsen, F., ²1983: *Hesiodi opera*. Oxford: Clarendon Press.
- 2000 *Himnos órficos*, ed. bilingüe con traducción italiana, introducción y comentario de Ricciardelli, G. *Inni orfici*. Milán: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore. Traducción española de Periago Llorente, M (trad., prólogo y notas), 1987. *Porfirio: Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Madrid: Gredos.

HOMERO

- 1902 *Ilíada y Odisea*, ed. de Munro, D. B., y Allen, Th. W. (eds.). *Homeri Opera*. Oxford: Clarendon Press (reimpr. de 1982).

HUFFMAN, C. A.

- 1993 *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic*. Cambridge. University Press.

ISNARDI-PARENTE, M. (ed.)

- 1982 *Senocrate. Ermodoro*. Nápoles: Bibliopolis.

KASHPEROV, A. V. (ed. y notas)

- 1965 *A. Skriabin. Pis'ma*. Moscú: Izdatel'stvo Muzyka.

KELKEL, M.

- 1974 *Alexandre Scriabine. Éléments biographiques, l'ésotérisme et le langage musical dans les dernières oeuvres*. Tesis de doctorado de 3^{er} ciclo, París (ejemplar mecanografiado). Hay otra ed. publicada en Lausana: Éd. L'Âge de l'Homme, con el título *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*.
- 1999 *Alexandre Scriabine*. París: Fayard.

KERN, O.

- ²1963 *Orphicorum Fragmenta*. Berlín: Weidmann (¹1922).

MACDONALD, H.

- 1986 "Alexander Skryabin". *The New Grove. Russian Masters*, 2. Nueva York: Norton & Company, pp. 51-72.

MACROBIO

- 1963 s. IV d. C. *In Ciceronis Somnium Scipionis commentarii*, ed. de Willis, J. *Ambrosii Theodosii Macrobiani commentarii in somnium Scipionis*. Leipzig: Teubner.

MÁXIMO DE TIRO

- 1994 s. II d. C. *Disertaciones*, en las eds. de Trapp, M. B. *Maximus Tyrius. Dissertationes*. Leipzig: Teubner, y de Koniaris, G. L., 1995. *Maximus Tyrius. Philosophumena. Dialéxeis*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.

MOLINA MORENO, F.

- 1995 “La analogía entre la lira y el Universo, en el pensamiento antiguo”. *Universidad abierta. Revista de estudios superiores a distancia* (publicaciones, serie R) 15: 157-168.
- 1997 “Orfeo músico”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 7: 287-308.
- 1998 *Orfeo y la mitología de la música*. Madrid, tesis doctoral inédita (en prensa, en formato CD ROM, a cargo de Ediciones Complutenses).
- 1998b “*Somnium pythagoreum*: en torno a la armonía de las esferas”. *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Historia y arqueología)*. Ed. J. F. González Castro. Madrid: Ediciones Clásicas. 187-192.
- 1998c “Variaciones renacentistas sobre un tema de Pitágoras”. *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*. Eds. J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado, M^a L. González Álvaro, y L. Paramio Vidal. León: Universidad. Vol. II: 509-517.
- 1998d “Quinteto para dioses músicos en la mitología griega”. *Estudios Clásicos* 40, 133: 7-35.
- 2000 “Las sirenas pitagóricas y su trasfondo”. *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*. Eds. E. Crespo y M^a J. Barrios Crespo. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos. Vol. I: 541-550.

NICÓMACO DE GERASA

- 1895-9 ss. I-II d. C. *Enchiridion*, ed. de Jan, C. von. *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig: Teubner.

NIETZSCHE, F.

- 1872 *Die Geburt der Tragödie, oder Hellenismus und Pessimismus*. Ed. publicada en Munich: Walter de Gruyter, 1967-1977 y 1988.
- 1876 *Richard Wagner in Bayreuth*. Schloss-Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner. Hemos seguido la edición de Colli, G., y Montinari, M. (eds.), 1967. *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. IV, 1, Berlín: Walter de Gruyter.
- 1888 *Der Fall Wagner*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann. Hemos seguido la edición de Colli, G., y Montinari, M. (eds.), 1969. *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Vol. VI, 3, Berlín: Walter de Gruyter.

PASTERNAK, B. L.

- 1957 *Dóktor Zhivago*. Ed. de Voznesenski, A. A.; Lijachov, D. S.; Mamleev, D. F.; Mijailov, A. A., y Pasternak, E. B. (eds.), 1990. *Borís Pasternak: Sobrániie sochinenii v piati tomaj*. Moscú: Judózhestvennaia Literatura, vol. III. Trad. esp. de GUTIÉRREZ, F. (trad.), y MARTÍNEZ, Y. (revisión), 1991. *Borís. L. Pasternak. El doctor Zhivago*. Barcelona: Anagrama.

PÍNDARO

- 1988 ss. VI-V a. C. *Odas*, ed. de H. Maehler (post B. Snell, 41964). *Pindarus. Epinicia*. Madrid: Coloquio (reproducción de la sexta edición, Leipzig: Teubner, 1984).

PLATÓN

- 1941 ss. V-IV a. C. *Symposion*. Ed. bilingüe con trad. francesa de Robin, L. *Platon. Le Banquet*. París: Les Belles Lettres.
- 1948 *Timeo*. Ed. bilingüe con traducción francesa de Rivaud, A. *Platon. Timée. Critias*. París: Les Belles Lettres.
- 1982-9 *República*. Ed. bilingüe, con traducción francesa, de Chambry, É. *Platon. République*. París: Les Belles Lettres.

PLUTARCO

- 1954 s. I-II d. C. *De animae procreatione in Timaeo*. Ed. de Hubert, C. *Plutarchi Moralia*. Vol. 6, 1. Leipzig, Teubner.
- 1928 *De superstitione*. Ed. de Babbitt, F. C. *Plutarch's Moralia*, vol. 2. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press (reimpr. 1962).
- 1996 *Quaestiones convivales (Diálogos de sobremesa)*, libro IX, ed. con traducción al francés, de Frazier, Fr., y Sirinelli, J. *Plutarque. Œuvres morales*. Tome IX, troisième partie: *Propos de table*, livres VII-IX. París: Les Belles Lettres.
- 1964-73 *Sertorius*. Ed. de Ziegler, K. *Plutarchi Vitae parallelae*. Leipzig: Teubner.

PORFIRIO

- 1886 s. III d. C. *Vita Pythagorae*. Ed. de Nauck, A., ²1886. *Porphyrii opuscula*. Leipzig: Teubner (reimpr., 1963).
- 1932 *Eis tà Harmonikà Ptolemaíou hypómnema*. Ed. de Düring, I. *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

PROCLO

- 1957 s. V d. C. *Hymni*. Ed. de Vogt, E. Wiesbaden: Harrassowitz.
- 1899-1901 *In Platonis Rempublicam commentaria*. Ed. de Kroll, W. (reimpr. 1965). Leipzig: Teubner.
- 1903-6 *In Platonis Timaeum commentaria*. Ed. de Diehl, E., 1903-6 (reimpr. 1965). Leipzig: Teubner.

PSEUDO-ERATÓSTENES

- 1878 s. II d. C.: *Catasterismói*. Ed. de Robert, C. *Eratosthenis Catasterismorum Reliquiae*. Berlín: Weidmann (reimpr., *ibid.*, 1963).

PSEUDO-PLUTARCO

- 1955 *De musica*. Ed. de Lasserre, F., 1955. *Plutarque. De la musique*. Olten, Lausana: Urs Graf Verlag (texto reproducido en Gamberini, L., 1979. *Plutarco. "Della musica"*. Florencia: Leo S. Olschki Editore).

SÁNCHEZ PASCUAL, A. (prólogo, trad. y notas)

1973 *Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

SCHNEIDER, M.

1951 “Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik“. *Die Musikforschung* 4: 113-144.

1960 “Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes”. 1960. *Histoire de la musique, I: Des origines à Jean Sébastien Bach*. Ed. Roland Manuel. París: Gallimard (*Encyclopédie de la Pléiade*). 131-214.

1968 “Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne”. *Encyclopédie des musiques sacrées*. Ed. J. Porte. París: Labergerie. Vol. I: 53-79.

SCHOPENHAUER, A.,

31859 (1818, 21844) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. publicada en Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

SCRIABIN, A. N.

1900 “O divny óbraz bozhestvá...”, texto cantado por la mezzosoprano y el tenor solistas en el último movimiento de la *Sinfonía en mi mayor, núm. 1, op. 26*, Nueva York, Belwin Mills Publishing Corp., s. a. Puede leerse también en *Russkiie propilei* 6 (1919): 122.

1900 y ss. “Libretto dlia ópery”. *Russkiie propilei* 6 (1919): 123-132.

1913-1914 “Predvarítel'noe déistvie“. *Russkiie propilei* 6 (1919): 202-247.

SCRIABINA, M. (trad. y notas)

1979 *Alexandre Scriabine: Notes et réflexions. Carnets inédits*. París: Klincksieck.

SEXTO EMPÍRICO

1914 ss. II-III d. C. *Adversus mathematicos VII-IX (Adversus dogmaticos libri quinque)*. Ed. de Mutschmann, H., y Mau, J. *Sexti Empirici opera*. Vol. II. Leipzig: Teubner (reimpr., 1984).

SÓFOCLES

1985 s. V a. C. *Antígona*. Ed. de R. D. Dawe, Leipzig: Teubner, 1985, y trad. de Gil, L., 1975. *Sófocles: Antígona, Edipo Rey, Electra*. Barcelona: Labor. Vid. también la trad. de Espinosa Pólit, A. (introd., trad. y notas), 1960. *El teatro de Sófocles en verso castellano*. México: Ed. Jus.

VALVERDE, J. M^a (trad.)

1980 *Johann W. Goethe. Fausto*. Introd. de F. Palau Ribes. Barcelona: Planeta.

YÁMBLICO

1937 s. IV d. C. *De vita Pythagorica*. Ed. de U. Klein (post L. Deubner). *Iamblichi de vita Pythagorica liber*. Leipzig: Teubner (rpr. de Stuttgart: Teubner, 1975).

La música en los aledaños de la palabra: a propósito de la “ornamentación musical”

Eustaquio Barjau

Universidad Complutense de Madrid
alemail@filol.ucm.es

El tema del presente Simposio, “Música y palabra”, me lleva a hablarles de la música en los aledaños de la palabra, cuando ésta no ha llegado todavía a aquélla pero parece estar cerca. En conexión con esta problemática, además, la ocasión me invita también a reflexionar sobre lo que es la llamada “ornamentación musical”.

Tema espinoso el de la relación entre la música y el lenguaje, porque el arte de los sonidos, al igual que la arquitectura –colocados por algunos filósofos en los dos extremos de una jerarquía en cuya cumbre se encontraría la música–, es un arte a-semántica, sin imágenes ni palabras; un arte, diríamos de un modo hartamente preciso que requeriría aclaración, que no “dice” nada. Pues bien, cabría objetar: a pesar de no decir nada propiamente, la encontramos con gran frecuencia pretendiendo decir algo, porque el hecho es que ha estado casi siempre asociada a la literatura, diciendo algo, por tanto, lo que esta otra arte le hace decir. Nadie duda de que literatura y música han estado siempre, o casi siempre, en estrechas relaciones, llamándose la una a la otra. No es difícil remitirse a pruebas de este hecho, las encontramos fácilmente a lo largo de la historia. Pero no es éste el tema de la meditación a la que les invito ahora sino uno emparentado con él: la música antes de que llegue la palabra a decirnos lo que aquélla “dice”.

Para introducirnos en esta cuestión, hablemos antes de otra emparentada con ella: la música y el sentimiento. No han sido pocos los filósofos y los teóricos del arte que han visto una especial vinculación entre la música y los estados afectivos del hombre.¹ En efecto, no hay ningún arte que como la música sea capaz con

¹ Vid. Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música 1988, pp. 141 y ss., pp. 266 y ss.

tanta eficacia de provocar estados emocionales, arrancar las lágrimas de los oyentes, suscitar entusiasmos, sumir en dulces melancolías, apaciguar furias y ansiedades. Imagino que sería difícil encontrar a alguien llorando de emoción o gritando de entusiasmo al salir de una exposición de pinturas o contemplando una escultura o la fachada de una catedral. No es una casualidad que la música sea la más demagógica de las artes. La historia del siglo XX nos ha dado más de una prueba de ello: en manos de dictadores (no hace falta citar sus nombres, además no lo merecen), este arte es capaz de unir en hermandad pecuaria a masas ingentes de “seres humanos” y, falazmente “convencidos”, de moverles a llevar a cabo lo que ellos, o más bien sus “guías”, consideran hazañas heroicas. Como es capaz también de sumir al individuo humano en estados afectivos que se encuentran al margen de la acción, en paraísos sonoros capaces de inhibir toda actuación y todo compromiso. En su novela *Los Buddenbrooks*, Th. Mann nos presenta un buen ejemplo de ello.

Música y sentimiento: un arte y un estado psíquico muy estrechamente vinculados la una con el otro. Pues bien, si la música es un arte a-semántica, también el sentimiento es reacio a la palabra. Con esta constatación nos vamos acercando al tema propio de las reflexiones que les propongo. Pero antes, y de un modo breve, digamos algo sobre el sentimiento.

¿Qué es el sentimiento? Los sentimientos, llamados por algunos también emociones o pasiones, son estados de la mente de los cuales hay que decir ante todo que no son intencionales, es decir, que, contrariamente a lo que ocurre con los estados de volición y de conocimiento, no tienen referente, no mencionan objeto alguno del mundo exterior al sujeto: se quiere algo, se conoce algo, pero se tiene tal o cual sentimiento *debido a* algo. Esta relación oblicua con el objeto es uno de los rasgos definitorios de este tipo de vivencias. Es más, hay incluso estados afectivos en los que ni siquiera es posible señalar el objeto que es responsable de ellos; es la distinción que O. Hansberg hace entre emociones -el miedo, el resentimiento- y estados de ánimo.²

Aunque los sentimientos no tienen objeto propiamente dicho, entendiendo éste como referente, vamos a llamar objeto a aquello que los suscita. Hay que añadir también que esos estados afectivos están estrechamente vinculados con las voliciones, surgen casi siempre a raíz de querer o no querer –o incluso de detestar- algo; del hecho de haber conseguido lo que queríamos o de ver frustrados nuestros esfuerzos por lograr este fin. Regulan nuestra conducta –pensemos, por ejemplo, en la inviabilidad del apático, que “ni siente ni padece”-, en cuanto que, como instrumen-

² Olbeth Hansberg: *La diversidad de las emociones*. México, Fondo de Cultura Económica 1996.

tos de ella, a modo de premio o castigo, nos impulsan a buscar lo que (para nosotros) es deseable y a huir de lo que (también para nosotros) es pernicioso.

Sigamos: ¿qué relación existe entre los sentimientos y el lenguaje? Pues bien, tienen una relación conflictiva; algo parecido, podríamos decir, a lo que ocurre entre la música y la palabra. Cuando nos preguntan por un estado afectivo en el que nos encontramos, balbucimos unas explicaciones que generalmente no nos satisfacen —“es como si...”- y terminamos diciendo que no podemos explicar cómo nos encontramos. En prácticas de psicoterapia se insta a los pacientes a que verbalicen sus estados afectivos; es un modo de distanciarles de éstos, de obligarles a objetivarlos, de dominarlos, por tanto. Lenguaje y sentimiento son entidades mutuamente refractarias. En su *Teoría de los sentimientos*, Carlos Castilla del Pino³ señala que con el lenguaje los sentimientos “se dicen” pero no se muestran; en el modo de hablar de ellos se pueden expresar, pero lo que decimos sobre los sentimientos es lo que pensamos sobre ellos.

Con lo cual, después de este prólogo, hemos llegado ya al texto que va a guiar las reflexiones de esta lección. Pertenece al libro *Les secrets de la musique ancienne*, de A. Geoffroy-Dechaume, a la introducción del capítulo segundo de esta obra, dedicado a la ornamentación musical. Dice así:

“Les sentiments qui animent l’orateur ou le chanteur se traduisent en inflexions involontaires qui les rendent immédiatement perceptibles à son auditoire. Ces manifestations indépendantes de l’art lui-même, mais d’une importance capitale dans l’expression de celui-ci, sont des vestiges de communications instinctives antérieures au langage; leurs effets sont si frappants qu’il était naturel que les musiciens de tous temps en cultivassent l’emploi. De cette recherche particulière devait naître l’ornamentation musicale dont la pratique sur les divers instruments (selon leur technique particulière) a pour commune origine l’imitation de la voix. Son étude n’eût jamais dû faire perdre de vue sa raison d’être primitive d’essence émotive pure.”⁴

Fijémonos ante todo en lo siguiente: en las inflexiones de voz de las que habla aquí Geoffroy-Dechaume, el orador y el cantor, por así decirlo, se han traicionado. En estos detalles fónicos orador y músico, sin ellos proponérselo, han mostrado una “verdad” de ellos mismos que hasta ese momento mantenían oculta, controlada. (Pero, podríamos decir de momento, de un modo provisional, a reserva de

³ Carlos Castilla del Pino: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona, Tusquets 2000 (Vid. especialmente el capítulo 9, pp.173-191).

⁴ Cfr. A. Geoffroy-Dechaume: *Les secrets de la musique ancienne (Recherche sur l’interprétation des XVI, XVII, XVIII siècles)*. Paris, Fasquelle 1964, p. 59.

precisiones que vendrán más adelante: todo arte, toda creación –y toda interpretación musical realmente artística-, ¿no es “traición”, en el sentido de entrega de uno, del artista, de la “verdad” de uno?).

Fijemos ahora nuestra atención en estas líneas del texto citado:

Ces manifestations, *independentes de l'art lui-même*, mais
d'une importance capitale dans l'expression de celui-ci,
sont des vestiges des communications antérieures au
langage. (El subrayado es mío).

En esta frase Geofroy-Dechaume incurre en una (aparente) contradicción que puede ser de especial interés para las presentes reflexiones. Vayamos por pasos. ¿Qué es lo que quiere decir este musicólogo cuando dice que estas expresiones son “independientes del arte” y a la vez “de una importancia capital para la expresión de éste”? La contradicción de la que hablamos es sólo aparente si tenemos en cuenta que el autor de este texto, muy probablemente sin que él mismo se haya percatado de ello, emplea la palabra “arte” en dos sentidos distintos. Esta palabra, en la primera frase subrayada, debemos entenderla en el sentido, modesto, que, creemos, quiere darle aquí este autor: el que tiene, por ejemplo, en rótulos como *L'art de toucher le clavecin* de Fr. Couperin o *Die Kunst der Fuge* (*El arte de la fuga*) de J. S. Bach, es decir, como conjunto de reglas que dirigen un saber hacer, el del (presunto) artista; lo que éste, como condición necesaria pero no suficiente, necesita aprender para ejercer su actividad “artística”. Al arte, en cambio, en el sentido fuerte del término, está aludiendo Geoffroy-Dechaume cuando dice que estas inflexiones de voz son “de una importancia capital para la expresión de éste (del arte)”. Lo expresado en las inflexiones de las que aquí se habla es ahora el arte del intérprete, visto como co-compositor, y en este contexto el término “arte” hay que entenderlo en el sentido de manifestación, “alétheia”, des-ocultación de una verdad escondida: las inflexiones involuntarias que expresan, traicionan, los sentimientos del artista-intérprete. En estas inflexiones de voz, podemos decir, aparece, casi a pesar de él, el individuo humano singular, el artista-intérprete dando algo de sí mismo que, por pertenecer a un fondo humano común y no ser algo particular, anecdótico, y por tanto sin interés, está llamado a ser compartido por todo oyente empático. Éste es el secreto de toda auténtica interpretación musical: revivir una verdad personal, individual del compositor, congelada, por así decirlo, en una partitura. El intérprete-artista se reconoce en aquella verdad que se encuentra en el papel pautado y vuelve a dar vida a esta verdad; y en esto último revela algo de sí mismo.

Sigamos con el texto de Geoffroy-Dechaume. Entresaquemos ahora una frase que merece una atención especial. Este musicólogo dice que tales inflexiones de VOZ:

sont des vestiges de communications anterieures
au langage

Al decir que estas inflexiones son vestigios de comunicaciones anteriores al lenguaje, es posible que Geoffroy-Dechaume esté viendo éste en su dimensión de sistema codificado, socializado, de comunicación. Si esto es así, la expresión “vestigios de communications anterieures au langage” sería equiparable a la de “manifestations independientes de l’art” que hemos encontrado antes, donde la palabra “arte” tiene el sentido débil del que hemos hablado hace unos momentos. Estamos muy cerca de un hermoso pasaje de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, que, por su belleza y por su importancia en este contexto, voy a citar entero:

“Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gárgano parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero que es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa esa grito sobre el cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya verdad profunda de toda la tragedia –intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre-. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce en mí... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar la presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno –pues esto y no otra cosa es un treno- dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.⁵

⁵ Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*. Madrid, Alfaguara 1982, pp 222-223.

La inflexión de voz involuntaria, que traiciona algo íntimo del intérprete, poniendo a la luz la verdad individual de éste, vendría a romper la rigidez de lo socializado y mostrenco. Leamos ahora unas líneas del texto de Geoffroy-Dechaume que nos introducen de lleno en la cuestión de la ornamentación musical:

Leurs effets (el de las inflexiones de voz) sont si frappants
qu'il était naturel que les musiciens de tous les temps en
cultivassent l'emploi

Un párrafo ciertamente llamativo. A primera vista parece nada menos que la sanción positiva de una forma de amaneramiento, la que consistiría en convertir, por imitación, en fórmulas los momentos de espontaneidad de los otros. Se dice de Vicente Escudero que, habiéndole pedido sus alumnos que les diera un buen consejo para ser un buen “bailaor”, contestó: “no despeinarse adrede”. Esta sanción positiva a la imitación de momentos espontáneos de los demás artistas vendría a ser algo así como lo contrario de este consejo, es decir, vendría a aconsejar “despeinarse adrede”. Cabe preguntarse si esto no es más bien la muerte del arte. Parece, en cambio, que se insinúa que es el principio de un nuevo nacimiento de aquél. Geoffroy-Dechaume sigue diciendo que, a menudo, de estas expresiones del sentimiento del intérprete, que por ser especialmente chocantes han sido objeto de un empleo generalizado, se hace un uso para el lucimiento de aquél. Puede haber ocurrido lo siguiente: estas unidades de expresión, por ser tan llamativas, han sido catalogadas en los “tratados de ornamentación”, de tal modo que estos libros vendrían a ser como registros –o más bien panteones- de viejas espontaneidades, y la enseñanza de la “ornamentación” sería algo así como la enseñanza de la interpretación afectada, por ser precisamente la imitación de momentos espontáneos de otros a quienes “se les escaparon” tales inflexiones de voz: el final del arte, por tanto. Pero ello no puede ser así. De todos modos, el musicólogo francés no nos saca de estas dudas; se limita a decir solamente que los intérpretes hacen mal uso a veces de estos ornamentos; ni una línea sobre cómo debería ser la interpretación correcta, artística, de estos momentos de sinceridad convertidos en fórmula. Pues bien, esto es lo que voy a intentar decir ahora.

Tal interpretación tiene que ser posible. Basta con que hagamos una prueba, con que escuchemos a varios intérpretes-artistas –a Wanda Landowska, a Gustav Leonhard y a Kennet Gilbert, pongamos por caso - interpretando una pieza de Fr. Couperin: cada uno hará sonar a su manera personal es decir, artística –toda imitación resultaría insoportable-, las ornamentaciones señaladas por el compositor francés. Parece, por tanto, que es posible la “revivificación” de estas viejas espontaneida-

des que figuran en los tratados de ornamentación. Cabe ver, genéticamente, la cuestión de esta manera, en estos tres pasos:

- a) Lo natural, “instintivo”, “anterior al lenguaje”, “independiente del arte” (Geoffroy-Dechaume) –entendido aquí como conjunto de normas de un “saber hacer”- expresa, no habla de, los sentimientos de *una* persona, la del orador o la del intérprete, y se manifiesta por medio de inflexiones de voz.
- b) Estas expresiones individuales, incontroladas, llaman la atención de oyentes y músicos y se codifican en un “tratado de ornamentación”.
- c) El verdadero intérprete-artista, aquel que proyecta en estas unidades –antiguos momentos de espontaneidad convertidos ahora en fórmula- lo que él es y siente, vuelve a dar nueva vida a estos “ornamentos” (un término, hay que señalar, que traiciona una mala comprensión del fenómeno).

La posibilidad de que esto ocurra la podemos comprobar en la audición comparativa de una pieza de Fr. Couperin interpretada por los clavicembalistas que antes hemos citado: cada uno encuentra en la fórmula acuñada una invitación a expresar lo que él, con ocasión de la obra del compositor francés, está sintiendo en este momento.

Aquí, dentro de este proceso que acabamos de esbozar, la cuestión crucial para la recuperación “artística” de lo que se ha convertido en fórmula es la siguiente: ¿por qué llamaron la atención estas inflexiones de voz del intérprete-artista, el autor de estas inflexiones que luego pasaron a los “tratados de ornamentación”? Probablemente porque traducían algo humano universal, compartible por tanto por todo el mundo; en este caso, compartible, activamente, por el intérprete-artista y ofrecido por él a la empatía de los que le escuchan.

Desde esta misma perspectiva podemos ver el vibrato de los instrumentos de cuerda y de la voz humana, también el trémolo. El eslabón que enlaza lo que acabamos de decir con el valor artístico del vibrato, que es también una fórmula expresiva codificada, lo encontramos en el trino, uno de los recursos expresivos que figuran en los “tratados de ornamentación”. El proceso por el que se habría llegado al vibrato es, a mi entender, paralelo al que dio lugar a la interpretación “artística” de los ornamentos: el sonido ha salido del control del artista; al cantante le tiembla la voz, al que toca un instrumento de arco le tiembla el dedo sobre la cuerda. Todo control completo sobre el sonido convertiría a éste en algo mecánico; de este sonido estaría ausente el hombre. No olvidemos que el sonido invariable, sin vibrato, como sensación suscitada por un número fijo de vibraciones por unidad de tiempo, está emparentado con el comportamiento de la máquina. En el caso del trino, del trémolo y del vibrato podemos decir que se manifiestan “los sentimien-

tos que animan al orador o al cantor (que) se traducen en inflexiones involuntarias (...) inmediatamente perceptibles por su auditorio (...), independientes del arte mismo, pero de una importancia capital en la expresión de éste”. Por el mismo proceso de revivificación de una fórmula, señalado antes al hablar de la ornamentación musical, el vibrato, en principio imitación de un momento de espontaneidad de otro, se convierte en algo absolutamente personal e inimitable, es decir, artístico: el vibrato de Pablo Casals, distinto del de Jacqueline du Pré; el de David Oistrak, distinto del de A. S. Mutter; un vibrato, además, distinto, en estos artistas, en cada pieza musical, porque los momentos de emoción que han dado lugar a estas expresiones incontroladas están inducidos por las obras que están interpretando estos artistas y por el momento concreto en el que están interpretando estas obras. (En cierta ocasión oí cómo un crítico censuraba el vibrato de un violinista calificándolo de “eléctrico”. Es sin duda una crítica demoledora: en el momento en el que en la oscilación de la frecuencia de un sonido ha entrado un factor asimilable a lo eléctrico, ha entrado la máquina y ha desaparecido el hombre).

En relación con el vibrato, los pasos que van de la expresión involuntaria de los sentimientos de un intérprete al recurso artístico codificado –en el sentido débil del término “arte” del que hemos hablado antes- serían, por analogía con el proceso que hemos señalado antes para los “ornamentos”, los siguientes:

- a) A un artista, sin proponérselo, “le salió” una determinada inflexión de voz que traicionaba sus sentimientos en el momento de emitir una nota (la frecuencia del sonido oscilaba, el que lo emitía no podía controlar esta frecuencia).
- b) Este hecho resultó chocante (Geoffroy-Dechaume) y se imitó, hasta llegar a generalizarse y, pasando por la imitación de un momento de espontaneidad, es decir, por el final del arte,
- c) acabó ofreciéndose, a través de registros y tratados de interpretación, a una versión personal, espontánea de aquel momento de espontaneidad (una especie de espontaneidad de segundo grado, podría decirse).

Estamos en los aledaños del *logos*. Aquí no hay “letra”, ni texto ni argumento, pero los “ornamentos” expresan los sentimientos del intérprete-artista. Los expresan de un modo no verbal, el *logos* no ha llegado todavía.

¿En qué consiste, pues, esta interpretación “artística”, que hemos equiparado con la entrega –traición- de la “verdad” de uno mismo? (y dentro de unos momentos diré lo que entiendo aquí por “verdad” y cómo veo yo esta equiparación entre “verdad” y “arte” –y lo que voy a decir a partir de ahora vale tanto para la interpretación de los ornamentos como para toda interpretación musical).

Ante todo digamos lo que *no es* esta interpretación “artística”. No es, en primer lugar, “solfeo”, es decir, reproducción exacta, medida, de lo que el signo de

la ornamentación indica, una reproducción que podría hacer también una máquina, algo de lo que estaría ausente el hombre, por tanto.

Algo que tampoco puede ser esta interpretación, si realmente quiere ser “arte”, es imitación. De este tipo de interpretación estaría también ausente el hombre: estaría presente un ser humano, pero no precisamente el que está interpretando la pieza musical (y uno se pregunta si en el arte un individuo humano puede estar presente por mediación de otro). El intérprete que imita a otro intérprete tocaría, por así decirlo, “por boca de ganso”, aunque aquel a quien estaría imitando fuera un gran artista. Existen, a mi entender, tres tipos de imitación:

- a) La imitación de otro intérprete, de la que acabo de hablar,
- b) La autoimitación: el intérprete toca una obra siempre del mismo modo, como echando mano de un caudal afectivo almacenado en él mismo,
- c) Lo que solemos llamar interpretación afectada. Aquí el intérprete ni se imita a sí mismo ni imita a otro intérprete, pero su manera de tocar una obra musical no es suya; tal interpretación imita un modo de interpretar al que podríamos llamar “consagrado”, algo así como la “entronización” anónima de una manera determinada de tocar algunos detalles de una pieza.

Insistamos en algo que ya hemos dicho, en estos modos no “artísticos” de reproducir una obra musical está ausente el ser humano que toca esta obra. Pues bien, de momento podemos decir que una interpretación “artística” es aquella en la que está presente, se desvela *un* individuo humano, el intérprete, aquella en la que aparece “la verdad” de éste, términos estos dos, “verdad” y “arte”, que hasta ahora nos hemos limitado a emplear sin explicación ulterior y que, consecuentemente, pueden haber sonado como retóricos o incluso hinchados, y de los que debemos ocuparnos ahora. En este momento de nuestras reflexiones quedan, provisionalmente, equiparados “verdad” y “arte”, pero debemos ocuparnos de estos conceptos si no queremos movernos en un nominalismo vacío.

Empecemos por el primero de estos dos términos. Si abrimos un diccionario de Filosofía por el artículo “verdad” –al igual que si hacemos lo mismo con el artículo “arte”–, lo más probable es que nos encontremos con varias, muchas columnas sobre estas cuestiones. Encontraremos tantas concepciones de “verdad” como orientaciones filosóficas. Para el objeto de esta exposición me interesa señalar dos concepciones de “verdad”, que, de un modo simplificado, podemos llamar la concepción prekantiana y la postkantiana. La primera sería la idea de “verdad” como “adaequatio”, adecuación entre la representación y lo representado, lo conocido y la cosa. Tal concepción de la “verdad” presupone un modelo de conocimiento como proceso pasivo: el sujeto está abierto a las cosas de la realidad, que existen independientemente de él, y, sin él intervenir, las re-produce, las re-presenta en su “inte-

rior”. Si tal reproducción se corresponde con lo reproducido, entonces el conocimiento es un conocimiento verdadero, atributo este último que se aplica a los juicios, es decir, a productos mentales de la forma A es B.

Ahora bien, como todos sabemos, en el terreno de la Epistemología se produce con Kant un vuelco decisivo para la historia del pensamiento, lo que se ha venido en llamar la “revolución copernicana” en lo tocante a la comprensión de lo que es el conocimiento: el sujeto deja de ser una instancia pasiva que re-produce, representa la realidad y pasa a ser una entidad que construye su objeto. La realidad le llega al sujeto cognoscente siempre en forma de objeto, es decir, de constructo mental en cuya constitución ha intervenido el equipamiento trascendental del sujeto cognoscente, las formas *a priori* de la sensibilidad –el espacio y el tiempo- y las doce categorías del entendimiento. Ya no tiene sentido, pues, hablar de verdad como adecuación entre la realidad externa y el sujeto que la conoce, porque aquélla se ha hecho inaccesible a éste.

¿Qué es entonces la “verdad” después de la “revolución copernicana” de Kant? Ahora el concepto de “verdad” hay que verlo desde otra perspectiva, la del conocimiento como actividad, como instancia formadora de “mundos”. Ésta es la perspectiva que se va abriendo paso a partir de aquel filósofo y que llega a su momento climático en el primer Romanticismo alemán, la época en la que nace la filosofía del Idealismo. Manfred Frank, en su libro *Einführung in die frühromantische Ästhetik (Introducción a la estética del primer Romanticismo)* (Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1989), distingue entre lo que él llama la “verdad 1” y la “verdad 2”: para este germanista y filósofo, esta última sería la verdad concebida como “adaequatio”, la verdad atribuible a los juicios en los que la asignación de un predicado a un sujeto es correcta. Para Frank la concepción de la verdad como “verdad 1” es la que en la historia del pensamiento empieza con el vuelco epistemológico que supone la filosofía de Kant.

Ahora bien, podríamos decir, ¿por qué llamamos “verdad 2” a la que corresponde a la concepción de la verdad como adecuación y “verdad 1” a la que corresponde a la verdad como creación?, ¿por qué esta jerarquización a la que aluden los subíndices? Porque la verdad entendida como adecuación tiene su fundamento en la “verdad 1”, la concebida como obra del sujeto. En efecto, en un juicio del tipo A es B lo que estamos haciendo es atribuir a un sujeto A un predicado B, pero B no es algo que encontremos en la realidad sino un concepto, algo que subsigue a un modo de estructurar la realidad y convertirla en “mundo”, algo pues que no está ahí, independientemente del hombre, sino que procede de éste. Estamos en el concepto griego de verdad como *alétheia*, desvelamiento; así es como Platón concebía la verdad (véase el ensayo de Heidegger *Platons Lehre von der Wahrheit* (1941),

La doctrina de Platón sobre la verdad). Este desvelamiento subyace según Frank al concepto de “verdad” –“verdad 2”- como atributo aplicable a un juicio.

¿Y el arte? ¿Qué tiene que ver la verdad con el arte? (Recuerden que antes hemos identificado interpretación artística con donación -traición- de la verdad de uno, del intérprete). Detengámonos unos momentos en esta cuestión. Por lo que hace al concepto de “verdad”, en estas reflexiones nos hemos movido en el terreno de lo que Manfred Frank llama la “verdad 1”, la verdad como creación del sujeto, como *alétheia*. Pues bien, por lo que hace al arte nos encontramos en el mismo ámbito: después de la tercera *Crítica* de Kant, la concepción del arte experimenta un vuelco decisivo. Para el filósofo de Königsberg la obra de arte se orienta según una “idea estética”, una entidad mental imposible de reducir a concepto y que proviene del hombre. Para el primer Romanticismo alemán, arte es mostración, revelación, verdad, por tanto. Esta iluminación surge siempre a partir de un estado de ocultamiento, es des-velación, *a-létheia*. En Hardenberg (Novalis) coinciden verdad y arte, porque la verdad es creación del sujeto, es decir, obra de arte. Martín Heidegger, sobre cuya raigambre romántica no puede caber duda alguna, en su ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) (*Sobre el origen de la obra de arte*) ve la obra de arte como aparición de la Tierra abriéndose paso a través del “mundo”. Pues bien, cabe extrapolar esta concepción heideggeriana a la idea de “arte”, en nuestro caso de interpretación artística, que subyace a estas reflexiones: en la interpretación musical –la artística, no la mecánica, la imitada o la afectada-, ya sea la de las piezas o la de los ornamentos musicales, debe aparecer *una* persona, la del intérprete-artista, una única, inintercambiable, no adscribible a concepto ni generalización algunos, con *su* voz, *su* rostro, *su* modo de ser genuino y único. Esta aparición se produce desvelando un estado de ocultamiento, aquel en el que se encuentra el intérprete dentro de un contexto socializado, uniformador –el “man”, el “se”, volviendo a Martín Heidegger-. ¿En qué consiste esta verdad de cada uno que, dentro de un contexto de ocultamiento y engaño, aparece en la interpretación musical? Yo aventuraría una sospecha, una sospecha cuya justificación y desarrollo requerirían una segunda conferencia: esta verdad es la mostración del modo de atenimiento del artista-intérprete a lo que Xavier Zubiri llama “las ultimidades del mundo y de la vida”.

Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición.

Isabel García Adánez

Universidad de Alcalá de Henares
isabel.gadanez@uah.es

Dentro del campo de relaciones entre la palabra y la música, encontramos en un determinado momento (aproximadamente desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta del siglo XX) una serie de manifestaciones <<híbridas>> para las que en castellano ni siquiera tenemos acuñados términos y que, en alemán, se designan con una amplia gama de nombres como *Sprachmusik*, *Sprachkomposition* o *Lautkomposition*. Las traducciones al castellano nos llevarían a expresiones como <<composición fonética>>, <<música basada en el lenguaje>>, <<música fonética>>, <<música que se apoya en recursos vocales>>, etc. En el campo de la poesía tenemos, a su vez, *Sprachpoesie*, *Lautpoesie* y *konkrete Poesie*, es decir: poesía fonética y poesía concreta.¹

A grandes rasgos podríamos unificar todos los términos y definir esta <<composición fonética>> como aquella composición musical o poética que deja de lado el plano referencial del lenguaje y se centra en su plano material: en la sustancia fonética. Con ello, elimina también la función comunicativa tradicional, lo cual no implica una ausencia de mensaje o un puro juego formal sin ningún trasfondo, sino una nueva forma de expresión y de comunicación al margen de la norma lingüística.

Cuando hablo de ruptura del plano referencial del lenguaje -o también podría decir <<de la gramática y la lógica>> de dicho lenguaje- me refiero tanto a la ruptura de las normas del lenguaje hablado como a las normas de la propia música. En las composiciones fonéticas musicales o basadas en el lenguaje como material musical, evidentemente no se trata de poner música a un texto, como conocemos de la ópera o el *Lied*, conservando íntegramente su estructura lingüística y subrayando su faceta sensual, complementando la palabra allí donde ésta no alcanza a

¹ Para una ampliación acerca de las diferencias y el uso de esta terminología en música y poesía véanse: Dibelius (1998), pp. 369-70, Heissenbüttel (1993), pp. 10-15, Borio (1993) y Mon (1995).

expresarse. La superioridad de la música sobre las demás artes porque su naturaleza asemántica le permite expresar los sentimientos más allá de las palabras es una idea del Romanticismo (alemán) de sobra conocida y está bastante lejos de este tema.

Indirectamente he hecho referencia ya a los dos planos fundamentales que comprende todo lenguaje y que son, por una parte: contenido o significado; por otra: estructura o signo. Y la relación entre signo y significado, como todos sabemos, es arbitraria.

En principio la música, precisamente por ser asemántica, no participa de la arbitrariedad del lenguaje de la palabra. Ahora bien, la música tiene su propio lenguaje, su propio código y su propia gramática, con sus jerarquías, sus asociaciones, etc. Este lenguaje musical (o estos lenguajes musicales: el sistema tonal lo mismo que el método serial) es igualmente arbitrario. También imponen una serie de convenciones diríamos <<extra-musicales>> que estructuran el discurso de forma lógica pero no forman parte del objeto o del material en sí.

En la poesía, la materia prima es la sustancia fonética, el plano de la articulación. En la música, el material sonoro es el acervo tímbrico de cada instrumento. Cuando se trata de música vocal, es \sharp el repertorio de sonidos y ruidos que puede emitir la voz humana en tanto que fuente \sharp sonora; y aquí el coincide en parte con la poesía, aunque la gama es más amplia, pues incluiría también todos los recursos relacionados con la gestualidad, el movimiento, la mímica, etc.² Esta consideración amplia también se puede aplicar a la música instrumental: pensemos, por ejemplo, en el ruido de la propia respiración en los vientos, los golpes y roces del mecanismo de \sharp teclas y llaves, el frotamiento de la cuerda, etc. En el caso de la música electrónica o electroacústica los límites prácticamente se disuelven, ya que cabe utilizar todo tipo de sonido natural o sintético.

Mi idea es que, al margen de la semejanza que puedan presentar los resultados sonoros de poemas fonéticos y composiciones musicales que toman como material el acervo sonoro de la voz, el planteamiento común a *Sprachmusik* y *Sprachpoesie* es la voluntad de transgredir el dictado de una lógica arbitraria y emanciparse del sistema jerárquico que impone el lenguaje -lenguaje entendido aquí como sistema de signos o sistema de valores-.

² Aunque en este punto hacemos referencia a las consecuencias sonoras de la gestualidad de la música vocal, no hay que olvidar su importante papel visual, que siempre interviene en la interpretación en vivo, poniendo en cuestión la concepción tradicional de la música como <<arte sonora>> en sentido estricto. Esto es igualmente válido por lo que se refiere a la música instrumental, con su puesta en escena, su teatralidad intrínseca, el dramatismo de los movimientos de los instrumentistas, etc. En el caso de la música electrónica, evidentemente, todo este mundo de gestos y actitudes queda excluido, aunque no por ello desaparezca del todo el ritual de puesta en escena.

Está claro que música y poesía son lenguajes y sistemas de valores distintos. La semejanza que se da en este caso no obedece tanto a un intento de acercamiento entre la poesía y la música como a esta voluntad de ruptura de sus respectivas <<gramáticas>>. El peculiar tratamiento de la voz que vamos a ver en las obras musicales entra dentro de una tendencia a emanciparse del lenguaje musical vigente que, de hecho, se da en toda la composición, también en la instrumental o, mejor dicho: sobre todo en la instrumental. La voz humana se considera entonces como un instrumento más, una fuente sonora como otra cualquiera, al margen de que su sonido, una vez articulado, pueda ser símbolo de <<otra cosa>>. Por otra parte, el aparato fonador humano es especialmente rico y versátil desde el punto de vista del timbre y son precisamente todas esas posibles modificaciones del espectro del sonido las que posibilitan el lenguaje articulado: al fin y al cabo, las consonantes son ruidos dotados de una estructura especial que dan lugar a un conjunto de relaciones entre sí (implosivas, fricativas, etc.). Las vocales juegan con la estructura de los armónicos, y el sistema vocálico de una lengua viene a ser un pequeño conjunto de timbres organizados.

La voz es, por así decirlo, la piel sonora del cuerpo humano. En la música para voz, la fuente sonora y el ejecutante son una misma cosa y esa presencia del cuerpo otorga a la música para voz una carga emotiva y subjetiva mucho más fuerte que en cualquier instrumento tradicional. La gran ruptura que supone la composición contemporánea para voz frente a la música vocal anterior es considerar todos estos elementos como los factores primordiales de la obra.

Por supuesto que surgen, directa o indirectamente, palabras, sentidos, nuevas agrupaciones de sílabas, etc. En muchas ocasiones existe un texto de base, en otras se toma el material fonético de un texto y se descompone,³ se mezclan varios idiomas, se crean idiomas ficticios, todos los signos se reinterpretan, se disocian y se refunden.

La voluntad de ruptura del lenguaje <<oficial>> de ambas artes coincide, además, en un mismo momento histórico: en música podríamos fijar la fecha hacia finales de los cincuenta, en poesía más bien entrados los sesenta. Sin duda, el cambio de enfoque estético obedece a una motivación ideológica y política que veremos a continuación.

En el terreno de la poesía fonética, existen algunos precedentes en el Dadá (Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters, etc.⁴) siguiendo por Ezra Pound, Edward Cummings (fuente de inspiración importante de algunos compositores contemporáneos), Dylan Thomas, Henry Michaux, o la corriente francesa conocida

³ Recordemos, por ejemplo, numerosos *Mesostics* de Cage contruidos sobre el material fonético del *Finnegans Wake* de Joyce, o que la ópera *Neither* de Morton Feldman parte de un texto de Samuel Beckett.

⁴ Véanse los artículos citados de Schlichting y Günther (ambos de 1995).

como *lettrisme*. Tal vez éstos sean incluso más conocidos que los de los sesenta, si bien son ellos los principales representantes de la poesía fonética (o de una poesía fonética con un trasfondo más profundo que el del juego de palabras por el placer del juego mismo).⁵

Al margen del elemento experimental y rupturista por placer de esta primera poesía basada en el juego con el lenguaje, en torno a los años sesenta, en el territorio de lengua alemana y, sobre todo en Austria, por el peso que allí tiene la filosofía del lenguaje (Wittgenstein), la poesía fonética se desarrolla con un matiz más profundo. Pasada la etapa de posguerra y la euforia de los años del <<milagro económico alemán>>, la lengua se considera contaminada, corrupta, ha sido el instrumento de poder y de engaño durante mucho tiempo y ya no resulta válida para nada. Cuánto menos para escribir poesía. El lenguaje es instrumento de la mentira y, para liberarse de esa mentira, es necesario volver a un estadio anterior a la asociación de signos y significados, anterior a la gramática y, por lo tanto, a la malversación que ha sufrido el lenguaje. Hay que volver a lo puramente material, objetivo o concreto que hay en él, es decir: a la sustancia fónica. De ahí procede el nombre de poesía concreta (poesía que toma la sustancia fónica como centro y fuente de la creación literaria), aunque también se habla en general de *Sprachpoesie* (poesía fonética). <<Poesía concreta>> se refiere al así llamado <<Grupo de Viena>>, que formaban, entre otros, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker o Gerhard Rühm. Otros poetas no pertenecientes a este grupo son: Hans Georg Helms, también compositor, Franz Mon, Hans Carl Artmann, Helmut Heissenbüttel, etc.⁶

Como ejemplo de poesía concreta, veamos una de las composiciones más famosas de Ernst Jandl, que lleva el título de *schtzngrmm* y fue publicada en 1966 dentro de su libro *laut und luise*. Esta composición, que tal vez resulte lúdica e incluso jocosa al oírse (pues no está pensada para ser leída en silencio, sino escuchada) encierra un sentido mucho más profundo de lo que pueda aparentar. El material de base es, por lo pronto, una palabra con un campo de connotaciones muy lejanas al juego inocente: *Schützengraben* (en alemán: trinchera), de la que se eliminan las vocales.

⁵ En sus poemas tiene también gran importancia el elemento visual (recordemos los *Caligramas* de Apollinaire) y aquí se daría un nuevo punto de contacto con la música: las partituras visuales y la notación. Aunque no vamos a entrar en este terreno, no hay que olvidar que es en el campo de la notación y en la forma de elaborar el material que dicha notación refleja, donde se dan las mayores y más sustanciales diferencias entre poesía y composición fonética, y si en poesía son pocos los recursos disponibles (mayúsculas, negritas o tamaños de letras), en música es posible anotar con total precisión la altura, el timbre, la intensidad, la duración, etc.).

⁶ El propio poeta Franz Mon analiza la poesía y los principios estéticos de este grupo en su artículo citado (1995).

Mas Jandl no imita indiscriminadamente los ruidos de esa trinchera a través de los fonemas consonánticos que componen la propia palabra (ametralladoras, granadas, tiros, ruido al cargar el arma, etc.), sino que lleva a cabo un desarrollo casi dramático y que implica un decidido mensaje anti-bélico. A partir del material inicial se destila una segunda palabra: *tot* (muerto), recogida en el último verso, que, además, es el más breve y, por consiguiente, el que más destaca de todo el poema. No es difícil ni casual llegar a la conexión entre las dos únicas palabras reales del texto, no en vano primer y último verso. Pensando en lo que cada una de estas palabras significa se establece entonces el binomio <<trinchera = muerto>> o <<guerra = muerte>>. La reproducción acústica del acontecimiento y su crudo balance final: <<muerto>> # (una tan encarnizada como estrepitosa batalla con un último disparo y después el silencio sepulcral: *tt-t*) despierta en nosotros una sensación de tensión, aturdimiento y desolación, y nos proporciona una imagen (ya no sólo acústica) de la trinchera (y, por extensión, de la guerra) mucho más impactante que una extensa descripción y tal vez más efectiva que un encendido alegato pacifista.

*

Pienso que el equivalente a esta emancipación de la sustancia fónica en la poesía es la progresiva disolución del serialismo integral en el terreno de la música. No tanto porque el serialismo se considerase un lenguaje <<corrupto>>, sino porque, precisamente por querer alejarse de toda manifestación de la subjetividad que, inevitablemente, dejaría traslucir una postura personal, dejaba en muy segundo plano el factor humano. La idea de que el lenguaje es instrumento de la mentira y está corrupto afecta más bien a la tonalidad y a aquellos lenguajes musicales de la preguerra que no acababan de emanciparse de ella, incluidos el dodecafonismo schönberguiano y otras tímidas formas de atonalismo. La abstracción total que propone el serialismo de principios de los cincuenta quiso ser precisamente esa vía de escape.

A finales de los cincuenta, sin embargo, se reivindica de nuevo la relación del arte con la vida, la voz individual, y se quiere salir de esa abstracción tan extrema y alejada del mundo real que postulan las formas más radicales del serialismo. El principio de componer todos y cada uno de los parámetros que comprende el sonido llega a un límite casi <<totalitario>>, no deja espacio a la espontaneidad, a la esencia menos constructivista, más mágica de la música, por así decirlo. Por otra parte, los principios de la composición serial, llevados hasta sus últimas consecuencias, acaban provocando una serie de tensiones y contradicciones internas que hacen inevitable su propia transformación o incluso disolución, por ejemplo: hasta

qué punto, a partir de un cierto grado de complejidad, quedan desbordadas las capacidades perceptivas concretas de los oyentes, o hasta qué punto, entonces, tiene sentido que una composición parta de los detalles más elementales del sonido para realizar construcciones de una complejidad tan extrema cuando se puede alcanzar el mismo efecto recurriendo a métodos mucho más sencillos como la estocástica o la aleatoriedad.⁷

Puede decirse que esa salida o flexibilización del serialismo hacia una faceta de la música más subjetiva, más visceral y que guarda una relación muy estrecha con el trabajo con la voz (que no terminaba de encajar en los moldes del tratamiento serial) se realiza principalmente por dos caminos: la composición del espacio y la composición del timbre (*Klangkomposition*). En la música electro-acústica, muy pronto se plantean estos dos problemas a la vez. No obstante, en todos los ámbitos (electro-acústico, vocal e instrumental), lo que lleva a superar la abstracción que supone lo arbitrario, lo ideal o lo semántico es, precisamente, la recuperación o incluso reivindicación de la fisicidad, de la materialidad y del papel del cuerpo: cuerpo del instrumento y, sobre todo, cuerpo del intérprete, que tiene su prolongación natural e inmediata en la voz.

Uno de los elementos que más se escapaba al control del método serial era el tratamiento del espacio: pensemos en el cambio que se da en la percepción según dónde esté colocada la fuente sonora, si se mueve, si hay varias; en la profundidad espacial del sonido, etc. La espacialidad es una característica esencial del sonido difícilmente sistematizable o serializable y, en general, prácticamente obviada en la composición hasta entonces. Por otra parte, guarda una relación muy estrecha con el parámetro el timbre o color del sonido.

Una obra pionera en muchos aspectos, pero sobre todo en éste, es el *Canto de los adolescentes* de Stockhausen (1955-56). Es una obra electrónica para 5 altavoces dispuestos en distintos lugares de la sala y su material es la grabación de una voz blanca, eventualmente multiplicada por x hasta reproducir un coro y transformada de las más diversas formas. Marca un punto de inflexión en la composición electrónica porque combina los procedimientos electrónicos puros (propios de la música electrónica) y la grabación de sonidos reales (con el tratamiento del material típico de la *musique concrète*), pero muy especialmente porque dicho sonido real es -y no en vano- la voz (concretamente un texto bíblico: el <<Cántico de los tres mancebos>> del *Libro de Daniel*). Y es este nuevo enfoque el que permite el desarrollo de la voz en el campo de la música electrónica, donde hasta entonces la mera síntesis del timbre vocal no ofrecía especial interés. Otras obras paradigmáticas de esta primera vía serían, por ejemplo *Kontakte* y la *Mikrofonie II* de Stock-

⁷ Véase a este respecto el análisis de Dibelius (1998), pp. 409-410.

hausen (compuestas en 1958-59 y 1965 respectivamente) o *für stimmen für* (1956-58) de Dieter Schnebel.

Un segundo resquicio que dejaba el método serial era la composición del timbre o color del sonido, especialmente la construcción de los timbres empíricos, es decir: los de los instrumentos y objetos sonoros reales (no el sonido sintetizado en el estudio electrónico). Por más que se determinen todos los parámetros, sigue influyendo en el resultado qué instrumento o instrumentos produzcan el sonido (y no sólo de qué familia, sino qué individuo, etc.), como también influyen los ruidos, estímulos o perturbaciones procedentes del exterior. Cada instrumento es un individuo con su propia idiosincrasia y su propia voz. Explorar ese mundo individual y componer individualmente, con un lenguaje propio y adecuado para cada voz es el principio estético y constructivo fundamental de lo que se conoce como *Klangkomposition* (composición de la sonoridad o composición basada en el timbre en castellano). Uno de estos instrumentos, tal vez el más interesante y versátil y en el que está más patente la condición individual es, como hemos dicho, la voz.

Un primer ejemplo de *Klangkomposition* es la obra *Aventures/Nouvelles aventures* de György Ligeti (1962) quien, en efecto, a partir de esta obra se centra en la composición para solistas o pequeñas agrupaciones con el fin de explotar al máximo y conceder la importancia que merecen a los timbres individuales. Es un <<mimodrama>> para 3 cantantes y 7 instrumentos en el que se habla un lenguaje imaginario, compuesto de sonidos fonéticos y diversos ruidos que resultan de los distintos modos de articulación (aspiración, vibración de las cuerdas vocales, de los labios, silbidos, risas, etc.) y que, sin embargo, suena como un idioma real, poniendo de manifiesto, una vez más, que la forma del lenguaje no está unida a su significado por ningún vínculo natural. Esta línea de composición para voz se desarrolla de la mano del teatro musical y encontraríamos numerosos ejemplos de Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Dieter Schnebel, Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio y John Cage.

Un segundo ejemplo más próximo a la música instrumental pura es la *Secuencia* para voz de Luciano Berio, de 1966, que está construida sobre un poema de Markus Kutter, y forma parte del ciclo de las *Sequenzas* (es la número III)⁸. Quieren ser el retrato <<espiritual>> de cada correspondiente instrumento y, explotando al máximo las posibilidades virtuosísticas de cada uno, dejar que salga a la luz su esencia más profunda, su voz individual o su idiolecto, por volver a la lingüística.

⁸ Berio lleva más de 30 trabajando en este ciclo de piezas para solistas: la primera *Sequenza*, para flauta, es de 1958, las dos últimas, para fagot y para acordeón, de 1995 (son 13 hasta el momento).

En la *Secuencia para voz* se da -o al menos yo lo oigo así- una especie de <<alucinación acústica>>. El oído construye una frase en alemán que no está escrita en la partitura, pues el texto original es un poema en inglés: *Wo ist da der Sinn?*, (¿Dónde está el sentido?). En cualquier caso, sería un guiño muy bonito, también muy propio de Berio, que da pie a varias interpretaciones que dejo abiertas a la discusión o reflexión de cada cual. En primer lugar, puede entenderse como ¿Dónde está el plano del significado? En segundo, ¿Dónde está el sentido de obras como éstas? que es algo que muchos <<melómanos tradicionales>>, es decir reacios a la música contemporánea, se plantean a menudo. En tercero y último lugar, cabe contemplarla como irónica: ¿Para qué necesitamos exponer el plano del significado en el arte? ¿Hasta qué punto es sostenible aferrarse a un sistema arbitrario cuando lo que da sentido al arte es precisamente transgredir ese sistema?

*

Reseñas Bibliográficas

ARNOLD, HANS LUDWIG (ED.)

1975 y 1978 *Konkrete Poesie I/II*. Múnich: text + kritik (nºs 25 y 30).

BORIO, G.

1993 “*Vokalmusik als integriertes komponieren von Sprache. Zum musikalischen Schaffen von Hans G. Helms*”. *Musik-Konzepte* 81. *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. Múnich: text und kritik. Pp. 41-58.

DIBELIUS, U.

1998 *Moderne Musik nach 1945*. Múnich: Piper.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D.

1999 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

HEISSENBÜTTEL, H.

1993 “*Autoren-Musik*”. *Musik-Konzepte* 81 *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. Múnich: text und kritik. Pp. 6-9.

1993 “*Sprachmusik*”. *Ibid.* Pp. 10-15.

EMMET, WILLIAM (ED.)

1967 *An anthology of concrete poetry*. Nueva York: something else press.

GOMRINGER, EUGEN (ED.)

1972 *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Reclam.

GÜNTHER, H.

1995 “*Befreite Worte und Sternensprache. Der italienische und der russische Futurismus*”. *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Eds. Rolf Grimminger, Jurij Musasov, Jurij y Jörn Stückrath, Hamburgo: Rowohlt. 284-313.

JANDL, E.

1976 *Laut und Luise*. Stuttgart: Reclam.

MON, F.

1995 “Das Röcheln der Mona Lisa. Experimentelle Poesie, Medienästhetik”. *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Eds. Rolf Grimminger, Jurij Musasov, Jurij y Jörn Stückrath. Hamburgo: Rowohlt. 715-139.

METZGER, HEINZ-KLAUS Y RIEHN, RAINER (ED.)

1993 *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. Múnich: text und kritik (Musik-Konzepte 81).

SCHLICHTING, HANS BURKHARDT

1995. “Chaos in die Ordnung bringen. DADA”. *Ibid.* 314-318.

SCHWITTERS, KURT

2001 *Poesía fonética*. Cuenca: Universidad de Castilla –La Mancha.

Reseñas Discográficas

Berio, Luciano, *Sequenzas*. Deutsche Grammophon, 457 038-2.

Feldman, Morton, *Neither*, col legno, 20081.

Ligeti, György, *Vocal Works. Madrigals, Mysteries, Aventures, Songs* (György Ligeti Edition IV). Sony, SK 01-62311-10.

Schnebel, Dieter, *Atemzüge*, Wergo, 60 075.

Schnebel, Dieter, *Laute – Gesten –Laute*, MFB 0 09.

Stockhausen, Karlheinz, *El canto de los adolescentes. Kontakte*, Deutsche Grammophon, 138 811.

Stockhausen, Karlheinz, *Klavierstücke I-XI. Mikrophonie I/II.*, Sony, 01-053346-10.

2. DEL POEMA A LA MÚSICA

El poema como música o la muerte del lector

Luis Martínez Victorio

Universidad Complutense de Madrid
ljmartin@filol.ucm.es

I

El intento de aproximación de la poesía a la música en el contexto cultural del Fin de Siglo constituye quizá el hecho fundamental en el giro vanguardista del género, y las consecuencias de ese giro alcanzan incluso a nuestros días. Sin necesidad de recurrir a estadísticas de ninguna clase, ni de explorar pequeñas diferencias entre los países de nuestro entorno, podemos repetir la apocalíptica expresión de que “hoy nadie lee poesía”, a sabiendas de que ese “nadie” excluye al minoritario grupo de lectores que en cada lugar representa la inevitable excepción a la regla. A mi juicio, esta situación es en parte el efecto de esa ruptura radical que supuso a finales del siglo XIX la pretensión de asimilar la palabra poética a la música. A continuación, y en primer lugar, expondré las razones por las que los poetas se plantearon ese objetivo; en segundo lugar, argumentaré las posibles causas de la recepción negativa que suscitó la nueva poética; y en tercer lugar, ilustraré hasta qué punto ha sido irreversible un fenómeno que tuvo lugar hace ya más de cien años.

Tratándose de este asunto, la poética de referencia no podrá ser otra que la del poeta francés Stéphane Mallarmé, aunque, por ser yo profesor de literatura inglesa, éste es el ámbito en el que más cabalmente he estudiado su influencia.

II

Quizá la figura cuyo pensamiento impregna de manera más profunda la cultura del Fin de Siglo sea la del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Como no podía ser de otro modo, Nietzsche aborda la relación entre palabra y música. Algunas de sus ideas más relevantes al respecto aparecen en *El nacimiento de la tragedia* (1871):

... sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* (principio de individuación), la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. (137)

La música se nos presenta como el arte capaz de hacernos comprender “la alegría por la aniquilación del individuo”, y, por ende, el incomparable logro del arte dionisiaco. Quedan pendientes las razones que hacen deseable la aniquilación del individuo, pero lo que Nietzsche deja sentado es que el lenguaje no puede imitar a la música, y que, por tanto, no es el medio adecuado para dicha experiencia:

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, por cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica. (72)

Esta idea de la superioridad de la música, que nace con los románticos alemanes y que consolida también Schopenhauer, es compartida por importantes artistas y teóricos del contexto finisecular. Walter Pater, en *El Renacimiento* (1873), sostiene que “Todas las artes aspiran constantemente al estado de la música” (141), y Oscar Wilde, en su ensayo *El crítico como artista* (1890), elabora su propia versión de la misma tesis:

... cuando el ideal se realiza se ve privado de su capacidad de asombro y de su misterio, y se convierte sin más en un nuevo punto de partida para otro ideal. Ésta es la razón de que la música sea el tipo perfecto de arte. La música nunca puede revelar su último secreto. (141)

Partiendo de la hegemonía de la música sobre las demás artes, al poeta del Fin de Siglo, con su tendencia a una realización estética de cariz elitista, se le planteaba una disyuntiva obligatoriamente radical: bien abandonar la palabra como instrumento esencial de su arte, bien usar ese instrumento de tal manera que pudiera elevarse sobre sus propias limitaciones para equipararse a la música. El simbolismo supuso la previsible elección de la segunda vía, y Stéphane Mallarmé es quien

la desarrolla de forma más exhaustiva tanto teórica como creativamente. Arthur Symons, el introductor de la poética simbolista en Inglaterra con su obra *The Symbolist Movement* (1899), resumió los pormenores de dicha poética. Empezando por el axioma mallarmeano que afirma que “nombrar es destruir, sugerir es crear”, Symons explica que el origen del poema puede ser una simple sensación que el poeta experimenta tan sólo como un ritmo inarticulado. Guiado por ese ritmo, Mallarmé irá seleccionando palabras hasta construir un poema relativamente convencional, en el que todavía será posible rastrear “the links by which it has been riveted together” (43). Cualquier poeta, nos advierte Symons, se daría por satisfecho con esta primera traducción del ritmo a palabras, pero para Mallarmé.

... the work has only begun. In the final result there must be no sign of the making, there must be only the thing made. He works over it, word by word, changing a word here, for its colour, which is not precisely the colour required, a word there, for the break it makes in the music. A new image occurs to him, rarer, subtler, than the one he has used; the image is transferred. By the time the poem has reached, as it seems to him, a flawless unity, the steps of the progress have been only too effectually effaced. (43)

El origen del poema es una sensación, y esa sensación se manifiesta como una música en estado primario, un mero ritmo sin palabras. La incorporación de cada palabra sobre el esquema rítmico constituye “a form of desecration” que poco a poco arroja “the original sensation farther and farther into the darkness” (43). La palabra, paradójicamente imprescindible en la composición del poema, habrá destruido la sensación que debía encarnar. En la fase definitiva, la tarea del poeta simbolista consiste por tanto en restaurar la esencia musical de la experiencia primitiva. Mediante el proceso descrito por Symons, se consigue lo que Mallarmé considera la “obra pura”, es decir, una obra considerablemente abstracta, tan abstracta como para asemejarse a la música.

Dos consecuencias trascendentales se derivan de esta pureza o abstracción. La primera es lo que el propio Mallarmé describe como “la desaparición ilocutiva del poeta”, ya que éste “... yields place to the words, immobilised by the shock of their inequality; they take light from mutual reflection, like an actual trail of fire over precious stones, replacing the old lyrical afflatus or the enthusiastic personal direction of the phrase” (12). Y si la primera consecuencia es en cierto sentido la muerte del autor, para ceder todo el protagonismo a un lenguaje que lo oculta en la medida en que se aniquila a sí mismo como convencional instrumento del logos, la segunda es la muerte del lector, lo que Symons expone en tono menos apocalíptico diciendo que “the reader ... finds himself in a not unnatural bewilderment” (43). El poeta inglés lógicamente ignoraba la trascendencia que ese “natural des-

concierto” del lector tendría en la posteridad, pero si hubiera viajado hacia el futuro hasta alcanzar los albores del siglo XXI con toda probabilidad habría pronunciado la terrible sentencia: “hoy nadie lee poesía”. Y lo cierto es que la muerte del lector se produce por su resistencia a aniquilarse como sujeto en la medida en que se lo exige su encuentro con el innovador lenguaje del poema. En otras palabras, el lector no asume su propia aniquilación en justa correspondencia con la abolición del poeta y del lenguaje que conlleva el experimento simbolista.

III

Nietzsche atribuye la experiencia de aniquilación del individuo en exclusiva a la música, paradigma del arte dionisiaco, mientras Mallarmé se esfuerza denodadamente por promoverla a través de la palabra. Pero, ¿por qué habría de ser deseable esa experiencia de aniquilación? Porque el Fin de Siglo trajo consigo, por causas que no procede enumerar aquí, la eclosión de todo lo superfluo y entre los elementos superfluos que hicieron eclosión figura en lugar muy destacado el cuerpo, el cuerpo que había sido olvidado o reprimido por la modernidad ilustrada y victoriana, como lo había sido antes en la cultura del ideal ascético. El arte dionisiaco es un arte pensado desde el cuerpo y para el cuerpo, un arte que exige la aniquilación del sujeto estrictamente identificado con la moral y la razón para generar un sujeto capaz de identificarse con su propio cuerpo y, por tanto, dispuesto a dejar que éste experimente sus propias vivencias. En su célebre conclusión a *El Renacimiento* (1873), Walter Pater reconoce implícitamente al cuerpo como el vehículo de intensas sensaciones que pueden colmar de sentido a la vida, a falta ya de la consoladora fe en la trascendencia del alma. Se trata de la subversiva filosofía de “la experiencia por la experiencia”, de la multiplicación del éxtasis como objetivo primordial:

Arder siempre con esa intensa llama, semejante a una piedra preciosa, mantener el éxtasis es el éxito de la vida (...)

... sólo disponemos de un breve intervalo antes de caer en el olvido (...) nuestra única oportunidad estriba en ensanchar ese intervalo, en alcanzar el mayor número de pulsaciones en ese tiempo que nos ha sido concedido (...) La pasión poética, el anhelo de belleza y el amor del arte por el arte poseen en grado sumo esa sabiduría. Pues el arte llega a nosotros con el único fin de aportar a nuestra breve existencia una cualidad sublime, simplemente por amor a ese momento fugaz. (228-230)

Este es el clima que preside la cultura del Fin de Siglo. Pero el disfrute del “momento fugaz” sólo es posible desde una cierta *epojé* de la subjetividad que

suponga la suspensión de sus frenos racionales y morales, por ser éstos incompatibles con la carnal y efímera trascendencia del instante. La escritura corporal de Mallarmé demanda ese tipo de respuesta. Su palabra conspira contra el logos, y por consiguiente se ofrece sobre todo al cuerpo y a su capacidad de vivencia. Ahora bien, la palabra no puede romper de manera absoluta con el logos, pues su alianza con él es casi el pecado —o el milagro— original de nuestra cultura. Los poemas más subversivos de Mallarmé minan mucho del sentido que se asocia al uso de la palabra -y, desde esa perspectiva, encarnan en buena medida la nada que seduce al cuerpo-, pero la parte de sentido que sobrevive, como huella o vestigio, parece abordar el tema de la nada. Dicho de otro modo, esos poemas *encarnan* la nada mediante una oscuridad extrema que no puede ser absoluta, y desde las rendijas de esa nada imperfecta se escapa una voz que podría estar *hablando sobre* la nada. Esto puede comprobarse en uno de los sonetos más oscuros y celebrados del poeta francés:

Une dentelle s'abolit	Un encaje se abuele
Dans le doute du Jeu suprême	en la duda del Juego supremo
A n'entr'ouvrir comme un blasphème	al no entreabrir como una blasfemia
Qu'absence éternelle du lit.	más que una ausencia eterna de lecho.
Cet unanime blanc conflit	Este unánime conflicto blanco
D'une guirlande avec la même	de una guirnalda con la misma
Enfui contre la vitre blême	huido contra el cristal descolorido
Flotte plus qu'il n'ensevelit.	flota más que se sepulta.
Mais, chez qui du rêve se dore	Mas, en quien con el sueño se dora
Tristement dort une mandore	tristemente duerme una mandora
Au creux néant musicien	en la hueca nada del músico
Telle que vers quelque fenêtre	tal como hacia alguna ventana
Selon nul ventre que le sien,	según no más vientre que el suyo
Filial on aurait pu naître. (102-103)	filial se habría podido nacer. (109)

Bien recitado, ya sea en voz alta o mentalmente, este poema resultará ser unos de esos “momentos fugaces” que se justifican en sí mismos, la nada que alimenta el éxtasis pateriano. La musicalidad no se basa exclusivamente en la rima convencional ni en la sonoridad de las palabras elegidas para componer el poema, sino sobre todo en el hecho de que el texto en su conjunto “suena” más que dice, o “suena” antes de decir, que es justo lo que lo aproxima a la pieza musical. El lec-

tor experimentará el poema, evocará la sensación que la palabra poética sólo sugiere, en la medida en que se entregue a él sin las restricciones propias de la *comprensión racional*, lo que en realidad impone una cierta autoaniquilación, la única respuesta consecuente con la desaparición ilocutiva del poeta y la abolición del logos perpetrada por el lenguaje mismo. Sin duda, las palabras insinúan un sentido que el lector no hostil a la estrategia simbolista sentirá la tentación de rastrear. Pero esa tentación surgirá *a posteriori*, cuando la *comprensión racional* suplante al otro tipo de comprensión que habrá hecho posible la vivencia fundamental de este tipo poema.

En esta segunda fase, que sucede a lo que constituye el verdadero acontecimiento del lenguaje en el poema simbolista, se podría aventurar una interpretación del poema citado. El “encaje que se abuele” sería el poema que se rebela contra el logos y que se inserta en “la duda del juego supremo”, es decir, en la incertidumbre de la creatividad poética. “La ausencia eterna de lecho” insinuaría a la vez el miedo a la infecundidad y la devastadora vigilia del poeta que busca el absoluto, o la nada, que viene a ser lo mismo. El “unánime conflicto blanco” aludiría a la universalidad del problema de la creación poética, que es sobre todo autorreferencial – “guirnalda con la misma”. “El cristal descolorido” hacia el que huye el “unánime conflicto blanco” representaría el mundo siempre inaccesible y carente de sustancia, aunque también ineludible. El poema por tanto no “se sepulta” en la nada, sino que es ese ente que “flota” entre el ser y la nada, entro lo de dentro y lo de afuera, entre el sujeto y el objeto. El adversativo “Mas” que introduce el primer terceto nos avisa de que lo que sigue contradice en algún sentido a lo anterior. Aquel que “con el sueño se dora” parece oponerse al poeta consumido por la ansiedad, una ansiedad tan dolorosa como imprescindible para la creatividad volcada en la innovación radical. El último terceto quizá sea la estrofa más inaccesible. Supongamos que nos remite al producto inane del poeta convencional. Ahora bien, esta interpretación, o cualquier otra más o menos atinada, procede de la curiosidad posterior al goce de un texto que casi ha conseguido encarnar la nada.

Cuando se me invitó a participar en un congreso cuyo tema era la relación entre la palabra y la música, mi primer impulso fue declinar la invitación alegando honradamente mi incompetencia en lo que concierne a la música. No soy un entendido en música, no conozco su técnica, ¿cómo podría aportar algo de interés al debate que los auténticos especialistas serían capaces de suscitar? Pronto, sin embargo, surgió la duda. Es cierto que desconozco los entresijos de la música, pero no es menos cierto que soy una persona aficionada a la música, capaz de disfrutar con piezas sofisticadas e incluso vanguardistas. ¿Es posible disfrutar de algo que no se comprende en absoluto? ¿Si puedo disfrutar de la música no será porque en algún sentido la comprendo?

Nietzsche, con su apelación al arte dionisiaco, me sugirió la clave para mi modesta contribución al congreso. La aniquilación que menciona el filósofo alemán significa, como ya he anticipado, la abolición transitoria de la *comprensión racional* -la comprensión que se atribuye a los elementos trascendentes con los que siempre se identificó al yo, a saber: el espíritu, el alma o la mente-, para activar en su lugar la comprensión del cuerpo, la cual, en honor a Nietzsche, bien podría denominarse la *comprensión dionisiaca*. Esta otra comprensión es la que permite a un gran número de personas en el mundo, carentes del conocimiento técnico pertinente, disfrutar de la música. Y esta es la comprensión de la que debía haberse servido el lector en su encuentro con el poema que aspira a la condición de música.

La muerte del lector de poesía habría sido por consiguiente el resultado de su incapacidad o de su indisponibilidad a activar una comprensión alternativa en su encuentro con el poema simbolista. Este fenómeno se repite asimismo en la recepción del producto de cualquier arte que, en una fase determinada de su evolución, haya descubierto que su acontecer sólo es viable ya desde la negación de sí mismo, lo que en el fondo quiere decir la negación de la función que su propia cultura le ha asignado desde tiempos inmemoriales. Así, a semejanza de lo que sucede con la palabra que conspira contra el logos, la recepción será igualmente negativa ante la música que rompe con la armonía o la pintura que abandona la representación mimética de la realidad. En todos los casos, el arte se habría concebido como una manifestación esencialmente espiritual en la que el sujeto activa lo más trascendente de su condición. La armonía de la música no habría sido sino expresión de la comunión ideal entre el espíritu humano y el divino, de la que participaría el individuo común por la mediación del genio artístico. Es decir, no se habría reconocido el papel de la *comprensión dionisiaca*, pese a ser ésta la mejor baza para el goce de la música, sobre todo en el caso del profano. La belleza de la pintura figurativa se habría basado en la fidelidad de su homenaje al mundo creado por Dios, y detrás de la figura humana se habría atisbado siempre el alma que la eleva sobre su mundana miseria, así como detrás del objeto o de la naturaleza se habría insinuado el Alma que lo impregna todo. La palabra, por supuesto, se habría concebido desde el principio como el don que nos ayuda a superar nuestro componente animal, nuestros instintos, en definitiva, nuestro cuerpo. Por eso la escritura corporal, que exige como contrapartida una lectura corporal, sólo podía percibirse como una aberración. Desde luego, el lector medio victoriano —el decimonónico y el de ahora mismo— no analizaría conscientemente ni en estos términos su negativa recepción del poema simbolista, pero su rechazo inconsciente no tiene en mi opinión mejor explicación. En 1871, Robert Buchanan, un crítico puritano coetáneo del prerrafaelismo, descalificó a este movimiento colocándole la etiqueta de “la escuela carnal de poesía” (139-145). Para Buchanan, era intolerable que el

poema tratara del cuerpo y se recreara en él. ¿Qué hubiera dicho -de haberse enterado de algo- del poema como ente corporal, de la palabra hecha carne, y de la lectura entendida como un cuerpo a cuerpo entre el texto y el lector?

La palabra que se traiciona a sí misma, o, lo que es lo mismo, a su naturaleza esencialmente espiritual, excede los límites de la tolerancia del lector victoriano. Si Nietzsche sostiene que el lenguaje *no puede* aspirar a la condición de música, aquél da por sentado que el lenguaje *no debe* aspirar a la condición de música, delatando así el reconocimiento inconsciente de su relación corporal con la música. La poesía que osa meterse por esos derroteros se convierte en el reducto de una vanguardia extravagante obligada a inventarse su propia audiencia, lo que ha propiciado que los únicos lectores de poesía sean los propios poetas y los profesores y estudiantes de poesía. Algo similar le ha sucedido a la música más experimentalista. Quizá porque, en sentido opuesto al de la poesía, la música también haya demandado del oyente otra comprensión, una comprensión, en este caso, demasiado racional. Esto es lo que parece apuntar Félix de Azúa en su *Diccionario de las artes* cuando afirma que “La autonomía absoluta ha conducido a la música a un espacio de sonidos inteligibles, significativos, eidéticos, pero apenas *audibles*” (225). Si la pintura vanguardista ha corrido mejor suerte ha sido por una cierta accesibilidad inmediata a sus contenidos, así como por sus aplicaciones meramente decorativas. El motivo que no se comprende racional ni dionisiacamente en sí mismo puede en cambio apreciarse en una relación superficial con los otros objetos que ocupan un espacio determinado. Por otra parte, el carácter nítidamente objetivo del cuadro se adapta muy bien a la sensibilidad del coleccionista. Ni la poesía ni la música vanguardistas participan de estas “ventajas”.

IV

La poética simbolista representa un punto de no retorno en la poesía contemporánea. Unos se considerarán sus herederos, otros se le opondrán de forma más o menos vehemente, pero muchos incurrirán en un cierto *no decir*, la esencia del “poema como música”. La poética imagista se gesta a principios del siglo XX de la mano de Ezra Pound en manifiesta oposición a los postulados de Mallarmé. Esta poética aspira a la presentación más objetiva posible de las percepciones subjetivas del poeta. La máxima de Ford Madox Ford “presentación sin elaboración” sintetiza la propuesta de un movimiento enemigo de lo superfluo y de la vaguedad. El resultado son unos poemas mínimos al estilo del haiku japonés. Sirva de ejemplo el famoso poema de Pound *In a Station of the Metro*: “The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough” (95). Aunque los imagistas conciben este minimalismo como una suerte de *decir esencial*, también es posible inter-

pretarlo como un *no decir*. Si los simbolistas *no dicen* por exceso; los imagistas *no dicen* por defecto. Y si el lector rechaza el artificioso poema simbolista, difícilmente puede aceptar la extrema parquedad del poema imagista. En ambos casos echará en falta lo que se había acostumbrado a esperar de la palabra poética: un mensaje sobre los temas esenciales de la condición humana, transmitido mediante unas figuras retóricas bastante familiares y con el acompañamiento de fondo de una música grata al oído –la rima, la aliteración, etc. Curiosamente, esa música era la garantía de la naturaleza poética del texto, pero siempre se consideró que lo esencial era el mensaje. Cuando Mallarmé funde música y mensaje, el lector presenta su dimisión irrevocable.

Si Pound, creciendo sobre sus cimientos imagistas y vorticistas, desarrolla su poesía sobre la base del valor de la palabra en sí misma, rompiendo así con la voluntad de sugerencia del simbolismo, T. S. Eliot, como demuestra con su teoría del *correlato objetivo*, busca una síntesis de las propuestas imagista y simbolista. Sus poemas se presentan, como sucede en los de Mallarmé, con una oscuridad inicial que incita al cuerpo a cuerpo con el texto. *The Waste Land*, la cima del Eliot modernista, se construye en una secuencia de fragmentos o contextos que quiebran el sentido lineal de la narración convencional. El lector, que no capta en principio el vínculo entre las distintas partes del poema, debe entregarse *dionisiacamente* a la vivencia de cada fragmento y a las resonancias que conectan a los fragmentos entre sí. Luego, en un análisis *racional* del texto, descubrirá que un mismo *leitmotif* atraviesa todos los contextos que el autor ha colocado en la secuencia propia del lenguaje, aunque pretendiendo sugerir una disposición en paralelo. Descubrirá entonces, por ejemplo, la “poca vida” de la que habla la primera voz del poema como el ser colectivo de la Europa devastada por la Primera Guerra Mundial, una “poca vida” que alude tanto a la desolación más sobrecogedora y morbosa como a la esperanza de una resurrección (Levenson, 168-176). El texto, sin embargo, afirma su identidad poética mediante el recurso simbolista de negar el acceso directo a un mensaje previamente articulado por la sintaxis tradicional, y procurando que la oscuridad inicial nunca pueda iluminarse del todo, lo que agotaría el juego de la sugerencia y de la evocación.

Las poéticas de estilo poundiano, que reivindican la materialidad misma de la palabra como contenido del poema, producen también textos muy difíciles para el lector, por lo que de hecho, y pese a su orientación antisimbolista, el acercamiento al poema podría depender de la activación de la *comprensión dionisiaca*. Si a esta primera fase de encuentro con el poema, le sigue otra de carácter interpretativo, estamos ante un proceso similar al de la lectura del poema simbolista. Aunque estas poéticas parten de la ruptura con la dimensión referencial más convencional del lenguaje, en el sentido de que éste se remita a algo exterior a lo que él

mismo produce, no existe ninguna garantía de que el lector reciba el texto en esos términos. Toda experimentación radical con la palabra genera esa oscuridad semántica que he identificado con una aproximación a la nada, pero por ambicioso que sea el experimento ningún poema podrá encarnar una nada sin fisuras. En el simbolismo de Mallarmé el valor poético parece consistir en la construcción con palabras de una nada lo menos vulnerable posible, con el fin de que el lector no entre sin más en la lógica de la interpretación, saltándose la vivencia corporal del poema. Desde esta perspectiva, no es seguro que los experimentos de Pound y de sus discípulos generen un tipo de poema claramente diferenciado de la versión más radical del poema simbolista. Lo que sí es seguro es que estas poéticas han arrojado unas cuantas paladas más de tierra sobre el cadáver del lector.

El posmodernismo, con su naturaleza ecléctica y heterogénea, ha promovido todo tipo de poéticas. Entre ellas, alguna visceralmente opuesta al experimentalismo modernista en cualquiera de sus variantes. En el contexto de la poesía inglesa, emergió por contraposición al modernismo una poesía de la experiencia cuyo representante más destacado fue Philip Larkin. Este poeta desencantado e irónico creía sorprendentemente en la resurrección de los muertos. El objetivo de su poética, que constituye el paradigma de *The Movement*, un movimiento surgido en la década de los 50, era resucitar a ese lector muerto medio siglo atrás. La poesía debía volver a transmitir mensajes nítidos sobre los temas propios de la vida cotidiana, y esos mensajes debían volver a revestirse de una musicalidad muy cercana a la tradicional. Nada de oscuridad ni de verso libre. Nada tampoco de exaltación romántica. Uno de sus poemas más emblemáticos ilustra tanto los principios de su poética como la imposibilidad de prescindir totalmente del *no decir* simbolista:

HIGH WINDOWS

When I see a couple of kids
And guess he's fucking her and she's
Taking pills or wearing a diaphragm,
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives-
Bonds and gestures pushed to one side
Like and outdated combined harvester,
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if
Anyone looked at me, forty years back,

And thought, *That' ll be the life;*
No God anymore, or sweating in the dark

About hell and that, or having to hide
What you think of the priest. He
And his lot will all go down the long slide
Like free bloody birds. And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:
 The sun-comprehending glass,
 And beyond it, the deep blue air, that shows
 Nothing, and is nowhere, and is endless.

(Cuando veo una parejita e imagino/ que él se la folla y ella toma/ píldoras o usa un diafragma,/ sé que es ése el paraíso// que todo viejo soñó la vida entera:/ ataduras y prejuicios desechados/ como una cosechadora obsoleta, y los jóvenes/ deslizándose sin límites, ladera abajo,// hacia la felicidad. Me pregunto si/ cuarenta años atrás, mirándome, alguien/ habrá pensado: *Eso es vida;/ nada de Dios, ni de sudar de noche/ pensando en el infierno, ni de ocultar/ lo que opinas del pastor. Ese y sus/ amigos se deslizarán, maldita sea,/ libres como pájaros.* Y de inmediato,// más que en palabras, pienso en ventanas altas:/ el cristal en donde cabe el sol y, más allá,/ el hondo aire azul, que nada muestra,/ y no está en ninguna parte, y es interminable.) (40-41)

El poema confirma los rasgos típicos de la poesía larkiniana. El tema elegido resulta cotidiano: la mirada de un hombre mayor, con su herencia de represión sexual, hacia una juventud liberada sexualmente. El sentimentalismo se evita mediante el registro coloquial, la antirromántica imagen de la cosechadora y el sentido descendente de la felicidad como posible metáfora de su naturaleza estrictamente mundana. En el aspecto formal, el poema muestra una pauta de rima bastante regular, conjugando rimas perfectas con medias rimas, y la identidad poética del texto se ratifica mediante bruscos encabalgamientos y la llamativa colocación al final de algunos versos de “she’s”, “He”, “if” e “immediately”. Larkin no recurre a una estrofa absolutamente convencional, pero las pequeñas variantes que introduce le permiten demostrar su creatividad sin poner en peligro la convencional función del acompañamiento musical en el poema. Ahora bien, se detecta un contraste significativo entre el contenido de la última estrofa y el de las anteriores. Hasta llegar a esa conclusión, la voz del poema ha expresado con bastante transparencia dos cosas: primero, *la libertad sexual de la juventud actual es el paraíso con el que soñó mi generación*; segundo, *quizá alguien de una generación anterior a la*

mía me miró de manera parecida a mí, como miembro de una nueva generación liberada ya de la opresión religiosa. Sin embargo, no sabemos si hay algún sentimiento involucrado. Podríamos intuir, por ejemplo, una cierta envidia que el poeta compensa recordando que él también fue joven y que también encarnó un progreso respecto a generaciones precedentes. Da la impresión de que este registro no le sirve al poeta para sugerirnos un sentimiento que acaso no cuadre con los estereotipos. Por eso, “más que en palabras” piensa “en ventanas altas”, el marco en el que cabe el cegador resplandor del sol y la nada infinita del aire azul. El cielo, que podría remitir a la trascendencia religiosa, se identifica aquí más bien con una nada susceptible de proporcionar un instante de plenitud o felicidad. Acaso se nos sugiera simplemente el sentido efímero y fascinante de estar vivo. Pero la interpretación es discutible. Lo que no es discutible es que el poeta recurre a un símbolo para expresar un sentimiento, un símbolo que el lector debe vivir desde la *comprensión dionisiaca* para evocar lo que sintió el poeta, aunque nunca podrá estar seguro de que su sentimiento reproduzca el original. Es la vaguedad simbolista. Es el *no decir* que inventó el poema como música: la palabra que negándose a sí misma hasta donde es posible consigue conmovernos antes de que podamos entender. Es difícil que la poesía prescindiera por completo de esa herencia, porque a ella le debe sus grandes hitos contemporáneos. Más difícil aun es que cambie sustancialmente la pauta de recepción que el simbolismo inauguró. Como era de esperar, Larkin no resucitó al muerto.

Reseñas bibliográficas

AZÚA, FÉLIX DE

1995 *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.

BUCHANAN, ROBERT

1987 “The Fleshly School of Poetry”. En *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. Joseph Bristow (ed.). Londres-NuevaYork-Sidney: Crom Helm.

JONES, PETER (ED.)

1981 *Imagist Poetry*. Londres: Penguin.

LARKIN, PHILIP

1989 *Ventanas altas*. Edición bilingüe de Marcelo Cohen. Barcelona: Lumen.

LEVENSON, MICHAEL H.

1986 *A Genealogy of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

MALLARMÉ, STÉPHANE

1988 *Poésies*. Prefacio de Jean-Paul Sartre. Gallimard.

2001 *Poesía completa*. Traducción de Pablo Mañé Garzón. Barcelona: Ediciones 29.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

- 1997 *El nacimiento de la tragedia*. Edición de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

PATER, WALTER

- 1999 *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Traducción de Marta Salís. Barcelona: Alba Editorial.

SYMONS, ARTHUR

- 1986 "The Symbolist Movement". En *Poetry Criticism and Practice: Developments since the Symbolists*. A. E. Dyson (ed.) Londres: Casebook Series/ Macmillan.

WILDE, OSCAR

- 2002 *El crítico como artista*. Edición bilingüe de Luis Martínez Victorio. San Lorenzo del Escorial: Langre.

La canción inglesa post-romántica. Relación con la canción isabelina.

Verónica del Val

Escuela Superior de Canto de Madrid
escuelacanto@jazzfree.com

El tema que vamos a abordar “La canción inglesa post-romántica. Relación con la canción isabelina”, surgió al comparar una serie de canciones de ambas épocas, tan lejanas en el tiempo, y que sin embargo partían de la misma letra, de los mismos textos.

En el siglo XIX la canción como género musical, representaba una variante de la balada tradicional. Además era una forma de entretenerse en grupo, de relación social. Desde el punto de vista de los compositores, constituía un excelente medio de ganarse la vida. Producían mucho pero las canciones eran generalmente de escasa calidad, tanto musical como literaria.

Parry y Stanford, los dos maestros de música más importantes de principio del siglo XX, intentan dignificar este género. Sin embargo su deseo no se consigue hasta la generación siguiente, con autores como Vaughan Williams, John Ireland, Roger Quilter o Gerald Finzi, entre otros.

Este grupo de compositores, nacidos en el siglo XIX, empiezan a publicar en el XX. Coinciden con la decadencia del Romanticismo y se les considera eclécticos. Parten de la cultura Victoriana, pero la transforman y crean una estética nueva de gran originalidad.

Casi todos son universitarios. Generalmente provienen de Oxford o Cambridge. A parte de su formación musical, cursan licenciaturas en humanidades, obteniendo un conocimiento profundo de la lengua y literatura Inglesas.

No forman una escuela propiamente dicha, pero se conocen entre sí y a menudo comparten los mismos maestros, frecuentando parecidos círculos sociales. Tienen influencia de la música inglesa, francesa y alemana, a través de autores como Elgar, Parry, Debussy y Holst.

Curiosamente casi todos han estudiado en Alemania, pero abandonan la métrica de influencia germánica, porque la lengua inglesa queda encorsetada por ella y

se destruyen el acento, ritmo y entonación característicos del inglés, haciendo los textos de difícil comprensión.

Las terribles circunstancias históricas y sociales que les tocó vivir, marcan sus vidas y trabajo, de forma determinante.

No podemos olvidar que entre la guerra de los Boers y la Primera Guerra Mundial transcurren aproximadamente 13 años y tras otro periodo de tiempo similar estalla la Segunda Guerra Mundial.

Por lo tanto, en las épocas entre guerras, ni siquiera da tiempo a la renovación biológica de las generaciones. Los jóvenes mueren en el conflicto, cerrándose para ellos una serie de posibilidades que nunca llegaron a hacerse realidad. La población queda mermada y envejecida.

Ante esta situación, se producen tres corrientes en la canción, con textos de primera fila:

Una realista y pesimista, reflejando en su temática la guerra y la muerte. Los textos suelen ser de Housman o Hardy.

Otra, también en el tiempo presente, es la huida. Europa se ha convertido en un campo de batalla, de muerte y de destrucción. Hay que empezar una vida nueva en otro lugar, huir hacia delante. Hacia el mar que ha defendido, aislado y favorecido a Inglaterra y que en última instancia la comunica con América o las colonias (es decir con su propio mundo). El poeta preferido es Walt Whitman por su optimismo, en una América donde todo es posible y el hombre es capaz de ser libre.

Por último y este es el tema que trataremos hoy, para escapar al horror del presente, hay una vuelta a un pasado más feliz, en busca de la propia entidad y tradiciones del pueblo Británico.

La época preferida es la Isabelina, con autores como Shakespeare o Dowland, de versificación con ritmo gracioso y lleno de vigor, reflejo de un tiempo más feliz y placentero. Los ingleses disfrutaban de la vida real y del placer que esta puede ofrecerles: el amor, la naturaleza, la buena comida y mejor bebida. No son partidarios de ideas tenebrosas o abstractas de la existencia.

Los compositores de principios de siglo XX utilizan a menudo letras de canciones ya existentes, pero en vez de plagiarlas las recrean de forma totalmente original. Incluso se da el caso muy frecuente que varios autores compongan canciones con el mismo texto, y las melodías no tengan ningún parecido entre sí.

La mayor dificultad para componer e interpretar canciones consiste en que se debe aunar el texto y la música. La voz nos permite expresar emociones sin palabras. Igualmente la forma habitual de comunicar nuestros pensamientos es sencillamente hablando. En la música vocal combinamos música y texto. Este último conlleva un mensaje y el cantante debe conseguir que el público le entienda. Aquí

se vuelve imprescindible el estudio de la fonética de canto, que resulta una destreza muy compleja y distinta de la fonética de la lengua hablada.

Las canciones renacentistas inglesas contienen poemas de primerísima calidad, compuestos para ser cantados. Curiosamente se ha observado que las antologías de poesía lírica del siglo XVI y principios del XVII, incluyen gran número de estas letras de canciones.

Otra de sus fuentes es el teatro. Como no había medios para contratar cantantes profesionales, las interpretaban los mismos actores. En Inglaterra la música en el teatro y el teatro en la música han mantenido siempre una estrecha relación, hasta el punto que ello pudo contribuir a las muy complejas razones del escaso florecimiento de la Ópera Inglesa hasta el siglo XX. Curiosamente la fonética de canto y la dicción escénica tienen muchos puntos en común, incluso hoy en día.

En ninguna otra época ha existido, en Inglaterra, una relación de tan alta calidad entre música y palabra, ya que los grandes compositores de finales de siglo XVII, XVIII y XIX se sirven de textos de valor muy inferior.

En época de Shakespeare ya se esboza la separación entre músico y poeta como dos profesiones distintas. Hasta aquí la mayor parte de la poesía es anónima. Música y letra constituyen una unidad.

En el siglo XVI se fija el inglés moderno gracias a la imprenta. Cada vez es más importante la lengua inglesa frente al latín. Dicho en otras palabras, no solo empieza a haber una uniformidad en la lengua, sino que esta se enriquece y divulga en parte gracias a la Iglesia.

La relación entre texto y música en lengua inglesa no se puede separar de la Reforma Protestante.

En el canto anterior a la época Isabelina, lo más importante era la música. El cantante aúna texto y melodía a su conveniencia. En el canto coral no importaba que no se entendiera la letra, siempre que la música sonara bien. También debemos tener en cuenta que fundamentalmente se cantaba en latín y que esta lengua se encontraba solo al alcance de unos pocos. Erasmo se quejaba de no comprender nada cuando cantaban los coros en la Iglesia. Este fenómeno es observado por John Stevens (1979:78).

A partir de la Reforma, la música está supeditada a la palabra. Escuchamos la palabra de Dios, la doctrina cristiana. Es necesario entender en la Iglesia la palabra de Dios. Esto influye en el canto profano donde se exige el mismo grado de comprensión.

Los Isabelinos, por tanto, respetan el texto. Les preocupa la acentuación de las palabras, que no debe forzarse. Será natural como al hablar. El ideal es que se comprenda cada palabra y, en la medida de lo posible, tampoco se distorsione el ritmo del texto.

La melodía de una canción es la de la lengua hablada estilizada. Byrd comenta en el prefacio a una de sus composiciones, que al leer el texto, este tenía tal musicalidad que la melodía emanaba sola, espontáneamente. La cita se recoge por Ford (1968:390).

La Lírica Isabelina ya no está encorsetada como en épocas anteriores. El lenguaje es fluido, fácil, florido y disperso. Sin embargo, no debemos engañarnos con esta aparente sencillez y libertad de formas.

La preocupación de los poetas Isabelinos por el lenguaje les obliga a dominar las técnicas de versificación y a pulir los textos, que al mismo tiempo son sinceros y directos.

Otra de las razones por las que la Poesía Isabelina sigue vigente es la universalidad de los temas que trata: el amor, la muerte, la alegría de vivir. No suele haber referencias a hechos puntuales o anecdóticos de la época. Gozan del presente y disfrutan de la vida, reflejándolo en la poesía. El reinado de Isabel I, entre Medievo y Puritanismo, constituye una época de oro de las letras y las artes en Inglaterra.

La Música Isabelina se puede dividir a grandes rasgos, en los siguientes grupos:

- 1) Tradicional
- 2) Religiosa (casi exclusivamente polifónica)
- 3) Profana

Esta comunicación fué seguida de un concierto de canto y piano basado en tres textos Isabelinos, con música de la época y del siglo XX.

Las canciones segunda y tercera del programa, *Weep you no more sad fountains* y *Fair house of joy*, se engloban en la modalidad del ayre, es decir, canciones profanas para una sola voz, con acompañamiento generalmente de laúd o teclado.

Son sofisticadas y cultas y se podría decir que constituían una especie de canción tradicional para personas instruidas. La música debe reflejar el significado del texto. Por lo tanto, la letra que aparece en una o más estrofas, está totalmente unida a la música. Es curioso observar la diferencia de esta en el Renacimiento y en el siglo XX, como respuesta a un mismo texto.

La segunda canción *Weep you no more sad fountains* es de John Dowland y aparece en su *Third book of Ayres*. Data de 1603. La poesía es anónima. Trata el tema de la muerte, de forma triste, pero esperanzadora. La muerte es solo un sueño. Es un conciliador descanso que produce paz. Compara la muerte del ser amado con el nacimiento alegre del sol, para mas tarde morir todos los días. Esta canción aparece en la película de Ang Lee (1995) basada en la novela de Jane Austen *Sense*

and Sensibility. La canta Mariane, símbolo de la sensibilidad. Demuestra la vigencia de estas canciones en nuestros días y cómo se presentan incluso a nivel cinematográfico.

Como podemos ver, los poemas más serios pierden el sentido de pecado, infierno o condenación eterna, que aparece en la época medieval anterior, e igualmente en los puritanos posteriores. En cambio existe una resignación melancólica. El tema es universal. Incluso en la primera letra no se sabe si el ser amado es hombre o mujer .

A continuación se escuchó la recreación de Roger Quilter compuesta cuatrocientos años después. Este autor utiliza el lenguaje Isabelino sin ninguna dificultad. Hace aparecer el artificio renacentista con la gracia de sus cadencias, en una canción que es sencilla solo en apariencia.

La tercera canción del programa se conoce con dos títulos: *Fair house of joy y Fain would I change that note*. Este último corresponde al primer verso y es el más antiguo. Aparece en el *First part of Ayres* de Tobias Hume publicado en 1605. Canción de amor, que es la bellísima morada de la felicidad. Nuevamente nos encontramos con un tema universal tratado de forma intemporal y recreado en el siglo XX por Quilter. Disfrutamos de su estilo refinado y miniaturista. Aunque muy elaborado, consigue el efecto de sencillez.

Finalmente nos referimos a la primera canción *It was a lover and his lass*. Es la mas complicada en cuanto al texto, utilizado por Shakespeare, y tiene el honor de aparecer al igual que las dos ya comentadas en el *Oxford Book of English Verse*. La música original es de Tomas Morley que vivió entre 1557 y 1604 y se podría englobar en la modalidad del *carol* y así se dice en la tercera estrofa, siendo canción popular. Está recogida en *The first book of Ayres* que data del año 1600.

La palabra *carol* suele traducirse como villancico. En principio existen *carols* para todas las épocas del año y no solo en Navidad. Son canciones festivas. Originalmente era música de danza. Por eso creemos que las palabras que aparecen y no significan nada, tal como “*with a hey, and a ho and a hey nonino*” servían para marcar el ritmo a los bailarines.

Es una canción de amor para el mes de mayo. El mes de los enamorados “*Early May*”. Sin embargo, en Febrero, en San Valentín, los jóvenes ya celebran con canciones que los días son más largos. También van escogiendo su pareja para el gran día del amor “*May Day*”.

En el texto existe una clara simbología de las flores. También aparece una acepción especial, muy utilizada por Shakespeare: “*ring time*”, la época de intercambiar anillos, es decir, de comprometerse en matrimonio. Mas tarde este significado cae en desuso. En *El sueño de una noche de verano* aparece la iconografía de las festividades del amor de forma clarísima y muy completa.

Por último, en esta canción, los amantes están acompañados por pájaros. Estos representan a los enamorados de todas las clases sociales aunque se les identifica más con los cortesanos. Un enamorado se asemeja a un pájaro porque ambos lucen hermosas plumas (la vestimenta Isabelina es lujosa y colorista) y con sus cánticos cortejan a la amada en el mes de Mayo.

Gerald Finzi recrea esta canción en el siglo XX. Cabe destacar el cambio estético total en la musicación de este texto shakespeariano. Encaja las palabras y formas arcaicas del Renacimiento con gran naturalidad en su música de estilo urbano y sofisticado.

Hemos escogido la versión de Finzi (aunque en el siglo XX existen varias) tanto por su belleza como para recordar desde aquí, que en este año 2001 se conmemora el centenario de su nacimiento.

Finalmente acompaño los textos de las canciones en el orden en que se cantaron en el concierto, con sus respectivas traducciones, que lógicamente enfoco hacia el canto. En algunos momentos pueden parecer demasiado literales, pero conviene que el cantante conozca el significado de cada palabra para su correcta interpretación.

Reseñas Bibliográficas

BAUGH, ALBERT C.

1965 A History of the English Language. Routledge and Kegan Paul ltd. London.

FORD B.

1968 The Age of Shakespeare. Vol II of the Pelican Guide to English Literature.

LE HURRAY P.

1978 Music and the Reformation in England:1549-1660. Cambridge Univ. Press.

PUJALS E.

1973 La Poesía Inglesa del Siglo XX. Ed. Planeta.

SPECK WA.

1996 Historia de Gran Bretaña. Cambridge Univ. Press.

STEVENS J.

1979 Music and Poetry in the Early Tudor Court. Cambridge Univ. Press.

TREVELYAN GM.

1960 Illustrated English Social History. Longmans.

URIS D.

1971 To sing in English: A guide to improved diction. Boosey and Hawkes. London.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS

1980 20 vol. Ed Stanley Sadie. MacMillan London.

THE NEW OXFORD COMPANION TO MUSIC

1999 Ed. Denis Arnold. Oxford Univ. Press.

THE OXFORD BOOK OF ENGLISH VERSE

1961 Oxford Univ Press.

APÉNDICE: Textos de las Canciones

Traducciones realizadas por: Verónica del Val

It was a lover and his lass. W. Shakespeare (1564-1616).

*It was a lover and his lass
With a hey and a ho and a hey nonino
That o'er the green cornfield did pass
In spring time the only pretty ring time
When birds do sing, hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring*

*Between the acres of the rye
With a hey and a ho and a hey nonino
These pretty country folks would lie
In spring time the only pretty ring time
When birds do sing, hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring*

*This carol they began that hour
With a hey and a ho and a hey nonino
How that life was but a flower
In spring time the only pretty ring time
When birds do sing, hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring*

*And therefore take the present time
With a hey and a ho and a hey nonino
For love is crowned with the prime
In spring time the only pretty ring time
When birds do sing, hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring*

Había un enamorado y su amada

Había un enamorado y su amada,
 With a hey and a ho and a hey nonino,
 que por el verde campo de trigo pasaron.
 En primavera, única bella época para comprometerse,
 cuando los pájaros cantan, hey ding a ding a ding,
 los dulces enamorados aman la primavera.

Entre los acres de centeno,
 With a hey and a ho and a hey nonino
 estos hermosos campesinos yacieron.
 En primavera, única bella época para comprometerse,
 cuando los pájaros cantan, hey ding a ding a ding,
 los dulces enamorados aman la primavera.

Este canto ellos comenzaron entonces,
 With a hey and a ho and a hey nonino,
 qué era la vida mas que una flor.
 En primavera, única bella época para comprometerse,
 cuando los pájaros cantan, hey ding a ding a ding,
 los dulces enamorados aman la primavera

Y así gozan el tiempo presente,
 With a hey and a ho and a hey nonino,
 ya que el amor se recompensa con la primicia.
 En primavera, única bella época para comprometerse,
 cuando los pájaros cantan, hey ding a ding a ding,
 los dulces enamorados aman la primavera.

Weep you no more sad fountains. Anonimo (principio siglo XVII).

*Weep you no more, sad fountains
 What need you flow so fast?
 Looke how the snowy mountains
 Heav'n's sun doth gently waste
 But my sun's heav'nly eyes
 View not your weeping*

*That now lies sleeping
Now softly lies sleeping*

*Sleep is a reconciling
Arrest that peace begets
Doth not the sun rise smiling
When fair at even he sets?
Rest you, then rest, sad eyes!
Melt not in weeping While she lies sleeping
Now softly lies sleeping*

No lloréis más tristes fuentes

No lloréis más tristes fuentes.
¿Por qué es necesario fluir tan presto?
Mirad como las montañas nevadas,
dejan escapar mansamente el sol del cielo.
Mas no contemplan vuestro sollozar,
los celestiales ojos de mi sol,
que ahora yace durmiendo.
Ahora, dulcemente yace durmiendo.

El sueño es conciliador
descanso que produce paz.
¿Acaso el sol no asciende sonriendo,
aunque hermoso en el crepúsculo muera?
Descansad, entonces, descansad, tristes ojos.
No os deshagáis en llanto,
mientras ella yace durmiendo.
Ahora, dulcemente yace durmiendo.

***Fair House of Joy.* Anónimo (principio siglo XVII).**

*Fain would I change that note
To which fond love hath charm'd me
Long long to sing by rote
Fancying that that harm'd me
And when this thought doth come
Love is the perfect sum*

*Of all delight.
I have no other choice
Either for pen or voice
To sing or write*

*O love, they wrong thee much
That say thy sweet is bitter
When thy rich fruit is such
As nothing can be sweeter
Fair house of joy and bliss
Where truest pleasure is
I do adore thee.
I know thee what thou art
I serve thee with my heart
And fall before thee*

Hermosa morada de la felicidad

Gustoso yo cambiaría esa nota,
con la cual el tierno amor me ha embrujado.
Mucho tiempo, mucho, para cantarla como mía,
encaprichado de aquello que me hacia daño.
Sin embargo cuando este pensamiento surge,
el amor es la perfecta suma
de todo deleite.
No tengo mas alternativa,
bien para pluma o voz,
que cantar o escribir.

O amor, te ofenden grandemente,
los que dicen que tu dulzura es amarga,
cuando tu precioso fruto es tal,
que nada puede ser mas dulce.
Hermosa morada de felicidad y bienaventuranza,
donde el más verdadero placer habita.
Yo te adoro.
Yo te conozco como eres.
Yo te sirvo con mi corazón,
y me postro ante ti.

Análisis musical del poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne* (versiones musicales de Cesar Franck y de Franz Liszt a partir del texto de Victor Hugo)

Enrique Igoa

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
enriqueigoa@jazzartistas.com

1. Texto y música: el poema sinfónico.

Generalmente se considera el poema sinfónico como una obra orquestal cuya música deriva de un programa o de un texto poético o narrativo, que podía ser leído por el público antes de escuchar la música. Como se puede observar en el Cuadro 1, el poema sinfónico es, por tanto, uno de los géneros de la llamada música programática, aquella música que intenta expresar, representar o describir tanto ideas o imágenes como hechos no musicales abstractos (como la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven) o bien derivados de textos concretos (como los dos poemas que nos ocupan hoy). A su vez, la música programática es una de los dos formas tradicionales de asociación entre texto y música, entre palabra y música. La otra consiste, naturalmente, en la musicalización directa del texto, que puede manifestarse en tres grandes tipos según el carácter y la función del texto: obras litúrgicas o religiosas, canción o grupo de canciones en su sentido más amplio, y música vinculada a la escena.

Volviendo a la música programática, es posible distinguir, atendiendo a cuestiones formales e instrumentales, los siguientes géneros: la sinfonía programática, en la que se asocia la estructura sinfónica en varios movimientos con un programa extramusical; el poema sinfónico, que suele transcurrir en un solo movimiento, aunque integrado con frecuencia por varias secciones; la obertura de concierto, que se diferencia del poema sinfónico por estar ligada en su origen a una obra teatral a modo de ilustración y por su carácter más formalista; y la pieza característica, casi siempre una pieza o conjunto de piezas breves para piano que evocan un estado de ánimo o una escena concreta. En el Cuadro I se pueden ver ejemplos de todos ellos.

Antes de acometer el análisis de las obras de Franck y de Liszt, sería bueno recordar que estudios recientes de musicólogos como Walter Wiora (1968) o Carl Dahlhaus (1999) han señalado que la supuesta dicotomía entre la música absoluta –aquella que está libre de cualquier conexión con un texto– y la música programática es falsa, ya que la mejor música programática puede valorarse sin conocimiento del programa, sencillamente atendiendo a su propia coherencia formal y la lógica de su discurso musical. Al mismo tiempo, mucha música absoluta está llena de referencias externas y convenciones estilísticas que el oyente debe conocer para apreciar en toda su plenitud el pensamiento musical del compositor.

2. Idea y forma: el reflejo de lo poético en lo musical.

Es evidente que un poema como el de Victor Hugo era una tentación muy fuerte para cualquier compositor romántico. Existe constancia, en este sentido, de que ya en 1830 (un año después de su creación) pensó Liszt en ponerle música. Hay, por una parte, un claro protagonismo de la música como objeto de la atención del poeta, lo que se traduce en constantes alusiones a términos musicales (ruido amplio, inmenso, confuso; acordes restallantes; armonía, voz, voz de las olas, voz pacífica y alegre; canto de la tierra, grito de los hombres), a instrumentos (clarines, arpa); a formas y géneros (cubría el himno eterno, sinfonía, canto universal, canto de gloria, himno feliz, gran concierto, imponente charanga), a lo que se unen poéticas descripciones (música que oscilaba sin tregua alrededor del mundo, y otras semejantes). Por otra parte, hay también una clara oposición dialéctica entre dos conceptos, naturaleza y humanidad, lo que invita a una plasmación sonora basada en temas de carácter muy diferente y al consiguiente conflicto temático y armónico entre ellos. En los esquemas del Cuadro 2 se propone una especie de guía para la audición de ambos poemas, y se pueden apreciar al mismo tiempo las diferentes aproximaciones de cada compositor a la idea poética de Victor Hugo.

La obra *Ce qu'on entend sur la montagne* data de los comienzos creadores de Cesar Franck y, como recuerda Jean Clausse en su biografía del compositor, tal obra de “programa” había sido concebida unos años antes que todo el ciclo de obras también denominadas “poemas sinfónicos” de Franz Liszt, a quien se toma de forma un tanto inexacta como el creador de este género, si bien fue él quien acuñó la denominación de *poema sinfónico* en el estreno de *Tasso* en 1854. Por tanto, Franck actuó en cierto sentido como un pionero, y resulta importante en su comentario del texto la clara oposición de las dos voces que luchan en el poema (Naturaleza y Humanidad), como el hecho de que consiguiera reflejar esta dualidad sin precedentes musicales que le sirvieran de modelo.

La obra homónima de Franz Liszt, también llamada *Bergsymphonie* (“Sinfonía de la montaña”) fue compuesta durante la primera madurez de su autor, entre 1847 (fecha de los primeros apuntes) y 1857 (fecha del estreno de la segunda revisión), lo que supone un largo período de elaboración para lo que era habitual en su autor. Liszt no sigue el argumento del poema de forma literal, sino que refleja básicamente dos ideas, por una parte el “ruido amplio, inmenso, confuso” (la agitada figura que abre la obra), y por otra el contraste entre las voces de la Naturaleza y de la Humanidad (cada una con su propio tema). A diferencia de Franck, sin embargo, Liszt propone además una tercera posibilidad entre el mundo de lo natural y el mundo del hombre, una especie de reconciliación de opuestos, en forma de majestuoso coral en los instrumentos de metal (trompetas, trombones), que quizá alude al “himno eterno” del poema de Victor Hugo, con dos apariciones en la obra, una hacia la mitad y otra al final. El coral es, además, contemporáneo al coro de peregrinos de la ópera *Tannhäuser* de Wagner, y algunos de sus pasajes resuenan todavía en la última ópera de este autor, *Parsifal*. Como es normal en Liszt, además, casi todo el material temático de la obra está sacado de un breve y simple motivo y de sus transformaciones temáticas, rítmicas y tímbricas.

Reseñas Bibliográficas

CLAUSSE, J.,

1980 *Franck*. Madrid, Espasa-Calpe.

DALHAUS, C.

1999 *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books.

GAUTHIER, A.

1975 *Liszt*. Madrid, Espasa-Calpe.

IGOA, E.

2002 *Fundamentos de análisis musical*. (En edición)

RANDEL, D.

1997 *Diccionario Harvard de música*. Madrid, Alianza Editorial.

SEARLE, H.

1980 *Franz Liszt*. New Grove Dictionary of Music and Musicians.

WIORA, W.

1968 “*Absolute Musik*”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter Verlag. 46-56.

CUADRO 1 PALABRA Y MÚSICA: TIPOS DE RELACIÓN

TEXTO MUSICALIZADO

1. Aspectos.

- 1.1. Musicalización del texto (silábica, neumática, melismática, mixta, independiente, vocalise, etc.).
- 1.2. Acentuación de las palabras (correcta, incorrecta, libre).
- 1.3. Semántica poético-musical (expresión del contenido poético a través de la música o ausencia de relación).
- 1.4. Estructura poético-musical (posible influencia de la estructura poética –estrofas, número de versos, número de sílabas por verso, disposición de la rima, etc.– en la forma musical resultante).

2. Géneros.

- 2.1. Canto litúrgico y obras religiosas en general. Canto (monódico o polifónico) basado en los textos litúrgicos de cada religión (canto gregoriano, motete) así como obras no litúrgicas basadas en textos de los libros sagrados o posteriores (oratorio).
- 2.2. Canción y géneros afines. Canción en su sentido más amplio, madrigal, *chanson*, villancico, *Lied*, etc.
- 2.3. Música vinculada a la escena. Desde el *stile rappresentativo* hasta la ópera.

3. Orígenes e influencias.

- 3.1. Retórica. Doctrina de los afectos, figuras retóricas.
- 3.2. Problema de la expresión en la música.
- 3.3. Semántica y mimesis.

MÚSICA PROGRAMÁTICA

1. Géneros.

- 1.1. Sinfonía programática: obra orquestal en varios movimientos.
Beethoven: *Sinfonía n.º6 op.68 “Pastoral”*
- 1.2. Poema sinfónico (también llamado *Tondichtung* = poema sonoro): obra orquestal en un solo movimiento, generalmente en varias secciones. Existen también obras de este género para grupos instrumentales más reducidos (cámara o piano solo).
Liszt: *Poemas sinfónicos (Tasso, Los Preludios, etc.)*;
Strauss: *Poemas sonoros (Así habló Zaratustra, Till Eulenspiegel, etc.)*
- 1.3. Obertura de concierto
Oberturas de Mendelssohn (*El sueño de una noche de verano*), Berlioz (*Carnaval romano*), Brahms (*Obertura trágica*), Dvorak (*Carnaval*)
- 1.4. Piezas características (generalmente para piano solo)
Obras de Schumann (*Carnaval*), Schubert, Chopin, Brahms, Liszt, etc.

2. Aspectos teóricos.

- 2.1. Música absoluta
- 2.2. Expresión y semántica
- 2.3. Enfoques expresivo, representativo y narrativo

CUADRO II

ESQUEMA TEMÁTICO-FORMAL

Cesar Franck (Lieja, 1822- París,1890)
Ce qu'on entend sur la montagne (1845-47)

Duración	Forma	Materiales	Imágenes poéticas
0:00 - 4:00	Sección I	Tema A (3 veces)	Música alrededor del mundo, himno
4:00 - 5:50	Transición	Tema A + (Tema B)	Dos voces
5:50 - 13:10	Sección II	Tema B (presentación, desarrollo y coda)	Voz de la Humanidad
13:10 - 17:15	Sección III	Tema A + B	Conflicto: Natura + Humanidad
17:15 - 21:24	Sección IV	Tema B sobre pedal	Hacia la resolución del conflicto
21:24 - 22:23	Sección V	Tema A	Canto de la Tierra

Franz Liszt (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886)
Ce qu'on entend sur la montagne (1847-57)

Duración	Forma	Materiales	Imágenes poética
0:00 - 1:25	Introducción	Preludio	Ruido amplio, inmenso, confuso
1:25 - 3:10	Sección I	Tema A	Naturaleza
3:10 - 7:25		Tema B	Humanidad
7:25 - 9:44		Tema A	Naturaleza
9:44 - 13:30		Desarrollo I (→ B)	Conflicto: Naturaleza - Humanidad
13:30 - 15:30	Sección III	Coral I	Reconciliación: himno
15:30 - 20:06	Sección IV	Desarrollo II (→ A)	Conflicto: Naturaleza - Humanidad
20:06 - 21:46		Desarrollo III (→ B)	Conflicto: Naturaleza - Humanidad
21:46 - 25:20		Desarrollo IV (→ A: aumentación)	Conflicto: Naturaleza - Humanidad
25:20 - 27:20	Sección V	Coral II	Reconciliación: himno
27:20 - 28:00	Coda	Tema B	Humanidad

La alusión a un contenido más profundo: relaciones entre palabra y música en Gustav Mahler

Arno Gimber

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Alemana
arnogim@teleline.es

Arnold Schönberg confiesa en la publicación del grupo expresionista *Der blaue Reiter* de 1912

[...] que escribí muchas de mis canciones embriagado por el sonido inicial de las primeras palabras del texto, sin preocuparme lo más mínimo del subsiguiente desarrollo de los acontecimientos poéticos, sin alcanzar ni siquiera a comprenderlos mínimamente en el éxtasis de la composición, hasta el final, y [...] que días después se me ocurrió mirar cuál era realmente el contenido poético de mi canción.¹ (Kandinsky / Marc, 1989 : 71)

Esta explicación que da el inventor de la música dodecafónica nos introduce en una problemática muy discutida entre músicos y escritores sobre la prioridad del medio de expresión en las obras musicales con base textual. Desde el Renacimiento conocemos ensayos teóricos que defienden una u otra idea, y queda evidenciado que a lo largo de los siglos la palabra pierde su importancia originaria en favor de la música (Neubauer, 1986), que en la cita de Schönberg ya ha ganado la carrera de forma absoluta. Los cambios se inician en el romanticismo y se desarrollan a lo largo del siglo XIX. Las obras vocales de Gustav Mahler constituyen el último paso hacia una modernidad que desconfía de la palabra demasiado unívoca desde el punto de vista semántico, como dirían Hugo von Hofmannsthal o Rainer Maria Rilke, máximos representantes de la llamada crisis del lenguaje en las letras en lengua alemana. Sobre su preocupación, la separación entre los objetos exterior-

¹ El texto original se encuentra en Wassily Kandinsky / Franz Marc (*2000), p. 66: „[...] daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei”.

mente materializados y su esencia interior tratará este breve artículo desde el punto de vista de la música.

Gustav Mahler es, como se sabe, uno de los compositores del *lied* en lengua alemana más destacado aunque solamente compuso un total de 46 canciones, lo que es una cantidad mínima si la comparamos con los centenares de *lieder* escritos por Schubert, Schumann, Brahms o Hugo Wolf. Entre ellos, Mahler, aunque fundamentado en el romanticismo, es el más moderno. De antemano quiero insistir en que, como los demás músicos, Mahler busca el equilibrio entre ambas partes de esta obra de arte que es el *lied*. Sin embargo, pequeños indicios nos mostrarán algunas desviaciones, lo nuevo y lo fascinante en él.

La fuente textual principal (aparte de las canciones del poeta del *Biedermeier* Friedrich Rückert) estaba constituida para Mahler por la antología poética del romanticismo alemán *Des Knaben Wunderhorn*², recopilada y publicada por Achim von Arnim y Clemens Brentano entre 1806 y 1808. Los textos de índole popular que allí encontró eran, según él, de una poesía que se diferenciaba esencialmente de los demás tipos de poesía literaria y que casi se debería denominar en vez de arte *naturaleza y vida*, es decir, la propia fuente de toda poesía.³ En esta cita resuena todavía una concepción romántica del arte tal y como la defendió Justus A. Thibaut en su ensayo *Über die Reinheit der Tonkunst* (Sobre la pureza de la música), publicado en 1825. Según este autor la poesía popular es pura como el carácter de un niño y corresponde a los sentimientos del hombre sano, fuerte y natural.

I

Las canciones del ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones de un aprendiz vagabundo), estrenado en 1896 y publicado un año más tarde, fueron escritas por Mahler entre 1884 y 1885 en Kassel, primero para piano y más tarde adaptadas para orquesta. Muy a la manera romántica un yo lírico canta en las cuatro partes la pérdida de su amada. Sobre todo los números uno y cuatro hacen pensar en el desesperado caminante de los ciclos *Winterreise* o *Schöne Müllerin* del poeta Wilhelm Müller y del músico Franz Schubert. Y como en el zanfonia del final de la *Winterreise*, en la última canción del ciclo de Mahler, donde se evoca el tilo romántico, la desolación se convierte en resignación.

En el primer *lied*, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (Cuando mi tesoro celebre su boda), el yo lírico se lamenta porque su amada se casa con otro. Por un lado el texto

² En total transformó 23 poemas de este ciclo en *lieder*, hasta 1880 nueve de los *Vierzehn Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, después entre 1891 y 1897 doce y 1899 dos *lieder* más.

³ “[...]die sich von jeder anderen Art ‚Literaturpoesie‘ wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quelle aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte.“ Cf. Mahler, p. 254. La traducción y las cursivas son mías.

alude a la fiesta nupcial y por otro está él que se queda solo y que tristemente se retira. En su habitación – segunda parte – recuerda momentos más felices evocando una naturaleza estival. En la tercera vuelve la tristeza del principio. Ya la construcción en ABA' indica la tensión a la que se expone el yo rechazado.

Como en varias ocasiones anteriores, los textos del ciclo son del compositor mismo. Pero sobre todo en esta canción hay una fuerte contaminación desde *Des Knaben Wunderhorn*. Como podemos ver, la primera estrofa de este *lied* es casi idéntica a su fuente textual:

Des Knaben Wunderhorn:

Wann mein Schatz Hochzeit macht,

hab' ich einen traurigen Tag,

geh' ich in mein Kämmerlein,

wein' um meinen Schatz.

(Arnim / Brentano, 1976 : 136)

Mahler:

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,

fröhliche Hochzeit macht,

hab' ich **meinen** traurigen Tag!

Geh' ich in mein Kämmerlein,

dunkles Kämmerlein!

Weine! Wein'! um meinen Schatz,

um meinen lieben Schatz.⁴

Los cambios son mínimos. El texto manipulado abandona la sencillez del modelo, pero el valor añadido consiste en repeticiones, momentos de retardación, y una ampliación a través de adjetivos que no aumentan la información sino el contraste entre felicidad y tristeza. De esta forma Mahler consigue una intensificación de la expresión: la ahora *alegre* boda choca con el día *triste*, y la habitación *oscura* y la pérdida se acentúan a través del epíteto “adorada”. Esta mayor tensión se encuentra en todos los niveles de la composición e indica la tensión entre la alegría de la fiesta nupcial y la profunda desolación, la desesperación del yo lírico.

Mahler traduce esta extrema tensión también a la estructura musical y la proyecta sobre todo en una diferencia constitutiva del *tempo* entre el acompañamiento (*allegro*) y el canto (*andante*) que dan al conjunto un aire de vaguedad. También en la estructura externa encontramos este contraste. De las tres partes del *lied*, este transcurso discontinuo de la música, estos bruscos cambios del *tempo* entre el acompañamiento (*ritardandi*, *accelerandi* y diez cambios de *tempo* más), sólo se encuentra en las dos externas, donde el yo torturado es arrojado constantemente del lado de la alegría de los demás y de sus recuerdos al lado de su propia desolación en el presente. Estas partes están escritas en re menor mientras que la parte central, en re sostenido mayor, representa el idilio basado en el recuerdo. Allí el tiempo es

⁴ „Quando mi cielo celebre su boda, **celebre felizmente su boda**, / ¿ese día será triste **para mí!** / Iré a mi habitacióncita, **¿mi sombría habitacióncita!** / Lloraré, lloraré por mi amada, **¿por mi amada adorada!**“ La traducción y las negritas son mías.

uniforme y fluido porque la experiencia del pasado, esta hermosa experiencia de la naturaleza de la que se acuerda el yo lírico, echa en olvido la conciencia atormentadora del triste presente.

Tanto estructura como temática del ciclo compuesto a finales del siglo XIX son sin duda románticas. Su modelo está en Schubert, en una canción de la *Winterreise*, la número once llamada *Frühlingstraum* (Sueño de primavera), donde encontramos la misma distribución de realidad – sueño – realidad para intentar recuperar un tiempo perdido. Se podría decir con Adorno que por un lado la banalidad del texto se enriquece a través de la composición, pero por otro habrá que añadir que las palabras complementan, elevan el contenido musical. Los giros más simples están impregnados de contenido como palabras cotidianas y más allá de su mera significación pueden encerrar toda la vida.

II

La mayoría de los textos que elige Mahler para sus *Lieder und Gesänge aus 'Des Knaben Wunderhorn'* (Canciones de 'Des Knaben Wunderhorn') son de temática colectivo-popular y tratan del destino humano anónimo. Piénsese solamente en el soldado que tiene que ir a la guerra o en el pobre niño que en vano pide pan a su madre y se muere de hambre. Ya en la desolación del desgraciado por causas sociales se distingue este ciclo del repertorio textual del *lied* romántico más habitual donde el yo lírico suele lamentar su tragedia amorosa. Además, el *lied* romántico se cantaba en pequeños círculos y se acompañaba de piano, el instrumento de la lírica subjetiva. Mahler, después de 1890, componía sus *lieder* para orquesta y sacaba de esta forma el género de la intimidad individual.

Los poemas de la antología *Des Knaben Wunderhorn* formaban, según el maestro mismo, „solamente la alusión de un contenido más profundo que habrá que sacar, de un tesoro que habrá que levantar.“⁵ Como la mayoría de la auténtica literatura popular, estos textos conservan un espacio vacío, un silencio donde puras alusiones e insinuaciones contienen la disposición de una obra más profunda aún no creada y a crear a través de la música. No estamos de acuerdo con el juicio de Hans Mayer, que entiende estos textos como mero valor material para la composición, como pretexto para la música.⁶ Mahler buscaba y encontraba en *Des Knaben Wunderhorn* silencios y espacios vacíos que no son el indicio de una obra literaria inferior como insinúa Ida Dehmel, que habla de rocas crudas que Mahler había convertido en diamantes.⁷

⁵ Según Herbert Kilian, p. 10: „eigentlich nur die Andeutung des tieferen Gehaltes, der herauszuholen, des Schatzes, der zu heben ist.“

⁶ „[...] für musikalische Bauformen, Vorwand zum Mißbrauch, der Musiker ist kein Vertoner, sondern schafft mit Hilfe des Gedichtes etwas vollkommen Neues, nichts als seine Musik.“ Cf. Mayer, 1966, pp. 142 sig.

⁷ Ida Dehmel habla de rocas que hay que pulir primero, cf. Alma Mahler, p. 120.

La metáfora es demasiado conocida y desgastada. Todo lo contrario, silencios y espacios vacíos siempre han sido un signo de alta literariedad y en el caso de Mahler permiten llevar la conciencia al lado musical del lenguaje, donde se concentran los altibajos de los sentimientos.

La canción „Wo die schönen Trompeten blasen“ (Donde tocan las hermosas trompetas) de *Des Knaben Wunderhorn* siempre ha fascinado en este sentido. Trata de una conversación entre una chica y un chico con un narrador en medio, que interrumpe la conversación en los momentos más dramáticos, cuando entre los dos hay silencio, lágrimas o dolor. El chico llega en la madrugada a casa de su amada. Se queda delante de la ventana o puerta. El *lied* comienza con la pregunta de la chica „Wer ist denn draußen...?“, ¿quién está fuera? Él contesta y después el narrador describe tres acciones de las cuales la última sale de lo cotidiano: „sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand“ (también le tiende la mano, blanca como la nieve) – „Von Ferne sang die Nachtigall“ (desde lejos cantaba el ruiseñor) – „das Mädchen fing zu weinen an“ (la chica comenzó a llorar).

Y nadie sabría decir por qué llora si desde la orquesta no sonasen los tonos de las trompetas que dan la señal de la partida hacia la guerra. Pero no solamente la instrumentación sino también el movimiento de la música, apoyado por las palabras „von ferne“ (desde lejos), se aleja de la escena y apunta a esta guerra que es el destino del joven. El centro de la canción no está en el diálogo amoroso entre dos personas, sino que reside en el desequilibrio entre el individuo y la prepotencia de la sociedad. Los temas románticos de la despedida y de la separación mantienen su profunda tragedia, pero son tratados ahora desde este punto de vista social.

El presentimiento de la chica, no expresado con palabras, de que él ha venido para despedirse y de que no volverá a verle, se encuentra en la música. Cuando la lengua falla, nos callamos y la música asume, como en esta canción, la función de la expresión. Aquí, la música se independiza, encuentra caminos propios, lo que aún no es el caso en Schubert, donde se limita en general a un acompañamiento interpretativo. La voz, que a la vez es música y palabra, es el único protagonista en Schubert, pero ya Schumann prepara su disociación en los finales de algunas canciones (por ejemplo en la última canción de su ciclo *Dichterliebe* o en el irónico final de *Die Grenadiere*). Pero Mahler es el primer compositor que insiste dolorosamente en la separación entre música y palabra concediendo a la primera una importancia que nunca había tenido desde que ambos medios entraran en competencia en la historia de la música vocal en occidente.

III

Los principios de la poesía popular y de la tradición oral caracterizan en Mahler igualmente el nivel musical (por eso para muchos críticos, el Mahler de las sinfonías

está subordinado al Mahler compositor de *lied*): en la repetición de un tema o de una melodía aparecen fintas, pequeñas diferencias que convierten lo idéntico en lo no-idéntico. Adorno habla en su *Discurso de Viena* del compositor de la divergencia. Mahler no mantiene las exigencias de la integración, con él nos encontramos en el inicio de la descomposición. Las referencias al mundo externo son imágenes de un mundo fragmentario. Para aclarar esta tesis pasamos a *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra), una obra donde desaparecen las fronteras genéricas. Se trata de una sinfonía cuyos tiempos son seis *lieder*.

En 1908 aparece en Alemania un volumen de poemas llamado *Die chinesische Flöte* (La flauta china). Su autor, Hans Bethge, utilizaba en una empresa bastante ecléctica traducciones francesas e inglesas para recrear la poesía de la antigua China. La composición de Mahler de *Das Lied von der Erde* sobre estos textos data de 1908/ 1909, y el estreno de 1911. De esta „sinfonía“ compuesta de seis *lieder*, mencionamos primero la cuarta canción, „Von der Schönheit“ (De la belleza), estructurada según el esquema A – B – A'. En ella se describe el encuentro fugaz de un grupo de muchachas jugando en la orilla de un río (primera parte) con unos chicos que aparecen cabalgando (segunda parte). Los jinetes desaparecen pero en los ojos de una de las chicas se refleja todavía la excitación de su corazón (tercera parte).

La composición en tres partes sigue el esquema arriba mencionado. Un sonido *dolcissimo* presenta las chicas en la orilla; el centro, la aparición de los jinetes, se convierte en una cruda marcha y al final vuelve al tono *dolcissimo*, pero disuelto por la impresión que ha causado uno de los chicos en la muchacha más hermosa. Además, nos encontramos aquí con un típico ejemplo de un final abierto que se repite en la última canción del *Das Lied von der Erde* en un movimiento dialéctico entre vida y muerte a través de la repetición de la palabra „ewig“, eterno.

La inclinación hacia lo infinito puramente romántica se convierte ahora en la inclinación hacia el fragmento. Mahler abandona la idea de la música uniforme en la forma cerrada. Se deshace, siempre según Adorno, de la apariencia estética de una totalidad (que anhelan los pensadores y artistas románticos) o de un sentido que ya no se encuentra en la realidad a través de las frases musicales que se disuelven en partículas. Pero aún así Mahler nos presenta algo bello, un mundo lleno de esperanzas que no son, según Adorno pensando en Kafka, para nosotros.

En el último caso mencionado, en el brillo en los ojos de la muchacha y quizá ya en sus lágrimas sobre el fondo de las trompetas, las palabras, por su limitada carga semántica, no bastan para expresar lo que consigue la música.⁸ Mahler, sabedor de

⁸ „Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen: Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen.“ Cf. Dahlhaus, p. 66. Ver también Norbert Miller.

esta insuficiencia, a menudo eligió poemas donde las palabras, como ya hemos dicho arriba, se hacen silencio, donde las palabras dejan libertad.

Y es aquí, donde la música habla, según Lévi-Strauss, justamente por su relación negativa con la lengua. Separándose de ella, la música conserva su impronta, su molde de la estructura formal y de su función semiótica: la lengua preexiste y la música depende de ella. La música es el lenguaje sin el sentido, de donde se entiende que el auditor, que es primero un sujeto parlante, se siente irresistiblemente empujado a sustituir este sentido ausente como el amputado que atribuye al miembro desaparecido las sensaciones que tienen su sede en el muñón. Es la sensación que queda.

IV

Un último ejemplo, *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Canción báquica de la miseria de la Tierra), y con eso volvemos al planteamiento inicial, es la primera parte, el primer movimiento de la sinfonía *Das Lied von der Erde*. Las cuatro estrofas corresponden a las cuatro partes de una sonata: exposición temática, reexposición, desarrollo y coda final. Veamos la segunda estrofa en el original de Bethge y con las variantes que introduce el propio Mahler:

Hans Bethge:

Dein Keller birgt des goldnen Weins die Fülle,
Herr dieses Hauses, – ich besitze andres:
Hier diese Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind zwei Dinge, die zusammenpassen!
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als die Reiche dieser Erde.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Gustav Mahler:

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt **die Fülle des goldenen Weins!**

Hier diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
das sind **die** Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert, **ist mehr wert,**
ist mehr wert als **alle** Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!⁹

Lo que más llama la atención entre las manipulaciones de Mahler, es la triple repetición del „ist mehr wert“, lo que Susanne Vill (Vill, 1979 : 59) interpreta como un gesto de conjuro, para convencer de que de verdad una copa de vino vale más que todas las riquezas de la Tierra. La explicación queda corta y hay que ir más allá. Musicalmente estas palabras añadidas tienen como consecuencia la interpolación de

⁹ “¡Señor de estas mansiones, / tus bodegas rebosan de vino dorado! / ¡Aquí, reclamo para mí este laúd! / Tocar el laúd y vaciar los vasos, / esas son cosas para hacerse juntas. / ¡Un cáliz lleno de vino en el tiempo adecuado / vale más que todas las riquezas de esta tierra! / Sombria es la vida, también lo es la muerte.”

cuatro compases. Si dentro del esquema de la sonata la segunda estrofa es la variación de la primera, la secuencia „Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde“ es más corta que su equivalencia en la primera estrofa: „Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang“ („Cuando la aflicción se acerca, se marchitan los jardines del alma, se ahogan y mueren la alegría y el canto“). Por lo tanto, el aumento de palabras efectuado por el compositor se debe solamente al intento de acercar, homologar formalmente las estructuras de la exposición y su variación.

Esta decisión de Mahler demuestra que al final la instancia más importante entre texto y música es la última y de esta manera se confirma su alejamiento de la palabra que hemos observado a lo largo de estas consideraciones. Le importa más la coherencia musical aunque a costa de la pérdida de la calidad literaria. Los temas del texto se integran en y se subordinan a la estructura musical. El valor añadido por parte del compositor a través de la repetición es en este último caso puramente musical, lo que demuestra las palabras de Arnold Schönberg citadas al principio de esta ponencia. Hemos llegado al siglo XX.

Reseñas Bibliográficas

ADORNO, Theodor W.

1960 Mahler. *Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt/ Main.

ARNIM, Achim von / BRENTANO, Clemens

1976 *Des Knaben Wunderhorn*, Insel, Frankfurt/ Main.

DAHLHAUS, Carl

1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter Verlag / dtv, Kassel / München.

DANUSER, Hermann

1996 *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Freiburg et al.

KANDINSKY, Wassily / MARC, Franz (ed.)

2000 *Der Blaue Reiter*, Piper, München / Zürich.

KANDINSKY, Wassily / MARC, Franz (ed.)

1989 *El Jinete Azul*, Phaidos, Barcelona / Buenos Aires / México.

KILIAN, HERBERT

1984 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, Hamburg.

LEVI-STRAUSS, Claude

1978 *L'homme nue*, Plon, Paris.

MAHLER-WERFEL, Alma

1971 *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Fischer, Frankfurt/ Main.

MAHLER, Gustav

1992 *Briefe*. Ed. Herta Blaukopf, Zsolnay, Wien.

MAYER, Hans

1966 „Musik und Literatur“, in *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Wunderlich, Tübingen.

MAYER, Hans

1989 „Gustav Mahler und die Literatur“, in Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (eds.), *Gustav Mahler, E. Text und Kritik*, München.

MILLER, Norbert

1975 „Musik als Sprache“, in Carl Dahlhaus (ed.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Bosse, Regensburg.

NEUBAUER, John

1986 *The Emancipation of Music from Language. The Departure of Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven / London.

REVERS, Peter

2000 *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, Beck, München.

VILL, Susanne

1979 *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Schneider, Tutzing.

Las canciones de concierto en la obra de Joaquín Rodrigo

Miguel Zanetti

Escuela Superior de Canto de Madrid
escuelacanto@jazzfree.com

La música española del siglo XX se caracteriza entre otras cosas por la cantidad y calidad de sus obras para piano solo y por sus canciones de concierto. Es quizá por esto por lo que España dio en ese siglo una buena cantidad de pianistas, algunos de talla internacional y una aún más grande cantidad de cantantes. Los nombres de Alicia de Larrocha, Eduardo del Pueyo, Rosa Sabater, Gonzalo Soriano y otros muchos dan buena prueba de ello. Como lo dan en el segundo grupo los nombres de Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Alfredo Kraus y un largo etc, por sólo citar a los del siglo XX.

En las obras para piano solo de la música española va a ser la suite *Iberia* uno de sus más altos puntales, seguramente el más alto, como ha afirmado un compositor de la talla de Olivier Messiaen, que la consideraba la obra pianística más importante del siglo XX; pues si prescindieramos en la música francesa el raveliano *Gaspar de la Nuit*, los preludios debussianos y otros, o quizá de la *Sonata* de Alben Berg y las piezas para piano de Antón Webern en la música austriaca, no ocurriría nada en la calidad de la música de dichos países. Sin embargo, si suprimieramos la suite *Iberia*, lo más seguro es que toda nuestra música para piano cojeara, y no habríamos llegado al nivel que llegamos. Para demostrar la calidad global de nuestra música para piano solo, pueden añadirse *Goyescas* de Granados, la gran producción de Joaquín Turina, la del propio Rodrigo, la de Manuel de Falla y Oscar Esplá, para así colocar toda nuestra producción pianística en el lugar que se merece. Y es precisamente Joaquín Rodrigo quien, aparte de sus obras pianísticas más sus conciertos y canciones, nos da la talla de compositor universal.

El número aproximado de canciones de concierto de Rodrigo¹ debe hallarse por las ochenta, quizá solo superada en número por la de Antón García Abril, que debe ir rozando el centenar.

Van a ser las *Tres canciones sobre textos clásicos españoles* las que se consideren sus primeras obras vocales², a saber: cantiga “Muy graciosa es la doncella” (1925), sobre texto de Gil Vicente; romance de “La infantina de Francia”, sobre un texto anónimo y “La serranilla”³, sobre una poesía del Marqués de Santillana, (ambas de 1928). A estas les seguirá una canción muy poco interpretada, sobre un texto en valenciano de Teodoro Llorente (la única en valenciano de nuestro compositor), “Cançon del Teuladí” (“Canción del gorrión” de 1934). Esta obra será más tarde orquestada e incluida en un grupo llamado *Cuatro cançons en llengua catalana*.

Entre 1935 y 1938 escribe las canciones más cualificadas: del '34 es “Cántico de la esposa”, sobre un texto de San Juan de la Cruz y dedicada a su esposa. Hay quien la considera la mejor canción de Joaquín Rodrigo⁴. Del mismo año son “Esta niña se lleva la flor” sobre una poesía de Francisco de Figueroa y dedicada a la famosa mezzosoprano Conchita Supervía. Como era un poco grave para algunas voces, el propio maestro la transcribió más tarde medio tono alto. Algo parecido, pero a la vez contrario, ocurre con el “Estribillo” del mismo año, sobre un texto de Salvador Jacinto Polo de Medina, dedicada a Ángeles Ottein⁵. Del mismo año es una canción poco interpretada, relegada a un inmerecido lugar, “Soneto”, texto de Juan Bautista de Mesa, y dedicada a una de las mejores intérpretes de sus canciones: Victoria de los Ángeles. Un año después encontramos las “Coplas del pastor enamorado”⁶, sobre una poesía de Lope de Vega, dedicada a Aurelio Viñas, así como “Fino cristal”, brevísima canción, llena de sutileza y poesía - como sucede en las obras lentas del maestro – sobre textos de Carlos Rodríguez Pinto y dedicada a Conxita Badía.

¹ Creo necesario hacer un paréntesis, citando los conciertos compuestos por Joaquín Rodrigo, pues podría asegurar que en ningún otro compositor español existe una cantidad como la que él escribió. Aparte del *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un Gentilhombre*, hay otro, el llamado *Para una fiesta*, también para guitarra y orquesta y el *Concierto andaluz*, para cuatro guitarras. Aparte de la guitarra, el *Concierto heroico*, para piano, el *Concierto de estío*, para violín, *In modo galante* y *Como un divertimento*, ambos para violonchelo, el *Concierto serenata* para arpa y *Pastoral* para flauta. Además de transcripciones valiosísimas, como la que hiciera Nicanor Zabaleta del *Concierto de Aranjuez*, o la de *Fantasia para un Gentilhombre*, llevada a la flauta por James Galway.

² Entre las obras para voz y piano se habla de un *Ave María*, fechada en 1923, descatalogada; pero algunas informaciones confirman una grabación con acompañamiento de órgano, aunque es muy posible que proceda de una versión coral.

³ Está construida a modo de trova, acompañada por un piano, con las características de un arpa-laúd.

⁴ Tras una breve frase introductoria del piano, se expone la primera frase de la voz a solo, como una salmodia. Van entrando las notas del acompañamiento, hasta llegar a formar un interesantísimo tejido, jugando con un ritmo inestable, con los sonidos, en grupos de tres superpuestas a grupos de cuatro, lo que crea un importante abanico de líneas y cierta dificultad rítmica.

⁵ Más tarde, el compositor la bajó medio tono y, así, en lugar de llegar al FA sobreagudo, la facilitaba subiendo sólo hasta un MI.

⁶ La canción está construida como un recitativo acompañado por los acordes arpegiados del piano, o bien por unos acordes desdoblados en forma de seis notas por acorde.

De 1938 son la llamada “Barcarola”, aunque su título original alemán es “Schifferliedchen”, la “Canción del grumete” y “Canticel”. La primera, con texto de Victoria Kahmi, está dedicada a Pilar Lorengar, máxima representante de las voces españolas en Alemania; la segunda, sobre un texto anónimo está dedicada a Lola Rodríguez de Aragón, fiel cantante al maestro del que estrenaría varias obras; la tercera, con texto en catalán⁷ de Josep Carner, también se orquestó y pasó a formar parte del mencionado grupo *Cançons en llengua catalana*.

Pasan nueve años antes de que Rodrigo se ocupe de nuevo de la canción de concierto, momento en que aparece el ciclo más famoso, los llamados *Cuatro madrigales amatorios*, sobre textos del XVI español, donde cada canción está dedicada a una cantante: “¿Con qué la lavaré?” a Blanca María Seoane, “Vos me matasteis”⁸ a Celia Langa, “¿De dónde venís, amore?” a María Ángeles Morales y “De los álamos vengo, madre”⁹ a Carmen Pérez Durías. Fueron estrenadas el 4 de febrero de 1948 en el Ateneo madrileño e interpretadas cada una por la soprano a que estaba dedicada, todas acompañadas por el propio maestro Rodrigo.

De 1948 es el “Romance del Comendador de Ocaña” originalmente con acompañamiento orquestal, dedicada a Lola Rodríguez de Aragón, sobre un texto de Lope de Vega, adaptado por Joaquín Entrambasaguas, y estrenada por la soprano a la que estaba dedicada en el Ateneo madrileño, con la colaboración de la orquesta de cámara de Madrid, dirigida por Ataulfo Argenta. De 1950 será el romancillo¹⁰ “De por mayo era, por mayo”, con poesía anónima y dedicada a la soprano Consuelo Rubio, quien la estrenará junto a Carmen Martín.

De 1951 son las *Doce canciones españolas*, una serie de melodías populares recogidas por Rodrigo, a las que dotó de acompañamiento pianístico, tomando los textos originales a veces con algunos versos añadidos por la esposa del compositor. Fueron dedicadas a Marimí del Pozo y estrenadas por ella con la esposa del maestro, en el Ateneo de Madrid en mayo, 1952.

A mi entender, una de las canciones más curiosas fue la gallega “Un home, San Antonio”, sobre un texto de Rosalía de Castro, fechada también en 1951. En ella se narra de forma muy ornamentada lo que pide una vieja soltera gallega a San

⁷ Fue traducida por Gerardo Diego bajo el título “Trovadoresca”, y más tarde puso música también al texto catalán Eduardo Toldrá.

⁸ Es quizá la más interesante de la colección, por su melodía variada con un acompañamiento a veces fugado y en una tesitura agudísima. “De dónde venís, amore” es una canción tomada de otra del siglo XVI, concebida con un carácter serio, y que Rodrigo, sin duda ha convertido en una canción humorística y pícaro, que torna el dolor en humor.

⁹ Es el colofón del grupo, también de tema serio – Falla lo incorpora a su concierto par clavicémbalo y cinco instrumentos – pero Rodrigo la dota de un acompañamiento danzarín y rítmico muy adecuado para concluir un recital.

¹⁰ Esta canción, junto a otras, fueron traducidas al alemán por Heyse y Geibel, y puestas en música por compositores austriacos y alemanes. Aparece en el *Spanisches Liederbuch (Canciones españolas)* de Hugo Wolf. Seguramente todas estas piezas alemanas fueron extraídas de la recopilación hecha por Bohl de Faber padre, formando una auténtica antología alemana.

Antonio: nada menos que un hombre, aunque tenga los pies cojos, mancos los brazos, ya que una mujer sin hombre es como una fiesta sin trigo, un palo girador que no sabe adónde va y que para nada sirve. De esta canción no puede explicarse nada a no ser que se escuche¹¹. Carmen Pérez Durías y Carmen Díez Martín las estrenaron junto con otras once más, dedicadas todas a Antonio Fernández Cid, en junio de 1951.

En 1952 aparece la colección *Canciones navideñas*, bien para soprano sola, para soprano y barítono, soprano y coro, o coro a solo, todas con acompañamiento orquestal, que, a su vez, fueron el primer premio de un concurso promovido por el Ateneo madrileño en 1952. Las canciones a voz sola y la hecha para voz de soprano y barítono fueron inmediatamente editadas con un acompañamiento pianístico que elaborara el propio Rodrigo. Aquí es donde hallo las más bella canción de Rodrigo “Pastorcillo Santo”. Esta joya pone una música bellísima a unos versos igualmente bellos de Lope de Vega. “Duérmete, niño”, el villancico a solo “La espera” y las “Coplillas de Belén”¹² son también de Victoria Kahmi – aunque esta última está basada en la poesía de Gerardo Diego “La palmera”. “Aire y donaire”¹³ toma unos versos populares anónimos.

Diez años más tarde (1962) encontramos un gran salto en la producción de Rodrigo, con la aparición de la triple canción fundida en una sola “La grotte” sobre un texto de Luis Emié, en memoria de Claude Debussy. Es esta una auténtica canción francesa, con todas sus consecuencias, construida al modo de un recitativo, con un acompañamiento totalmente impresionista y diferente a toda la producción del maestro. Es la muestra tangible de los conocimientos de la música francesa por parte de Joaquín Rodrigo y un hito aislado entre todo el resto de su obra vocal. Consecuencia del viaje de Rodrigo a Puerto Rico es la composición (quizá la única de carácter localista) de otra canción navideña, esta vez con un texto de Luis Hernández Aquino, “Sobre el cupey”; el piano “imita” al coqui, avecilla muy conocida en aquellas tierras.

De 1965 datan las *Cuatro canciones sefardíes* revisadas por Victoria Kahmi, que tuve el orgullo de estrenar el 18 noviembre del mismo año, acompañando a la famosa cantante venezolana Fedora Alemán, en el Ateneo de Madrid. Tuve también el honor de estrenar en octubre 1971, junto a María Orán en los Alcázares sevillanos la colección *Diez canciones con Antonio Machado*, fechadas en 1971, un tanto

¹¹ Los matices de esta canción son muy variados, pues pasa bruscamente del *piano* al *fortissimo* y del lento al rápido.

¹² Es una de sus canciones más personales y bellas; utiliza en ritmo de 3 + 2. El maestro solía decir “Si hay alguna duda pensad en el ritmo del primer tiempo del *Concierto de Aranjuez*”.

¹³ El acompañamiento de esta obra que utiliza el mismo ritmo de 3 + 2 y está lleno de segundas menores, tan típicas de la música de Joaquín Rodrigo.

diferentes en la forma, más cerca del *lied* alemán, tanto en el tratamiento vocal como en la parte del piano. Estas obras respondieron a una solicitud de la Comisaría de la Música, y se estrenaron el mismo día la colección de *Becquerianas* de Federico Mompou¹⁴.

De la última época son *Dos canciones para cantar a los niños* (“Corderito blanco”, “Quedito”), de 1973, sobre textos de Victoria Kahmi, dedicadas a sus nietas. Ya en 1987 se fechan sus dos últimas canciones- aunque no se estrenan hasta 1988, por Ana Higuera, con Félix Lavilla al piano - sobre poesías de Fina de Calderón, “Árbol” y “¿Por qué te llamaré?”.

Por lo que respecta a las canciones para voz y orquesta cabe nombrar el bellísimo *Triptic de Mosen Cinto* (1935), estrenado en 1946 por Victoria de los Ángeles, a quien está dedicado¹⁵. Más tardías (1948) son *Ausencias de Dulcinea*, basada en la obra *Árboles, hierbas y plantas* de Miguel de Cervantes, para cuatro sopranos, bajo y orquesta, y la *Música para un código salmantino*, para bajo, coro mixto y orquesta. En 1965, Rodrigo va a escribir dos ciclos¹⁶ para voz y orquesta, los *Cantos de amor y guerra*, sobre poesías populares y *Rosaliana*, con poemas de la gran Rosalía.

Entre las obras para voz y conjunto instrumental pueden citarse los *Cánticos nupciales* con textos extractados del libro de Tobías¹⁷ y *Dos poemas*, textos de Juan Ramón Jiménez (“Verde Verderol” y “Pájaro de agua”) para voz, flauta o mano derecha del piano, junto a las *Líricas castellanas*, sobre unos textos anónimos adaptados por Victoria Kahmi, para voz y conjunto instrumental¹⁸.

Espero con este recuento por las obras vocales del maestro y por su materialización en la voz de muchos de los insignes intérpretes del siglo XX haber contribuido a su mejor conocimiento. Nuestro genial compositor fue grande no sólo por sus obras más conocidas, sino también por aquellas que se interpretan poco o raramente, pero completan y redondean la calidad de su producción. Para él todo el honor y la gloria que merece.

¹⁴ La conocida cantante murciana, afincada en Barcelona, Carmen Bustamante, fue la encargada de la parte vocal de este estreno.

¹⁵ Fue estrenada en el Palau de la Música Catalana, con la Orquesta Municipal de Barcelona, dirigida por Pich Santasusana.

¹⁶ Ambos ciclos fueron estrenados por Ana Higuera, la primera serie en Madrid, con Odón Alonso dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de la RTVE y la segunda con la misma orquesta en La Coruña, en esta ocasión dirigidos por Enrique Jordá.

¹⁷ Escritos especialmente para los esponsales de sus hija con el violinista Agustín León Ara, tuve el honor de participar en su estreno.

¹⁸ Aunque se escribieron en 1980, dedicados a S. M. la Reina Doña Sofía, se estrenaron en julio de 1990 en el Real Coliseo de San Lorenzo del Escorial, una vez más por Ana Higuera.

Desde la voz y la música, desde el amor y la muerte

Clara Janés

clarajanes@terra.es

Para llegar a la música hay que empezar por la voz. Y, acaso, para llegar a la muerte, hay que empezar por el amor. El poeta checo Vladimír Holan escribió este enigmático verso: “ni morir es posible sin amor”, y yo no lo discuto. Lo que sí es seguro es que el hombre, al nacer, emite primero un llanto, y es una voz que sale de lo oscuro del mundo de las formas hasta entonces por él ignoradas. Esta voz es indicio de vida, sigue el mismo impulso de la vida, el mismo que mueve a la célula: rebasar el propio límite. Esa voz nos remite a la respiración, que es un intercambio con el aire, y nace desde una hondura del cuerpo que conecta con lo más profundo del ser del hombre para trascenderlo. Desde el abismo del no saber, pues, la voz entra en el espacio abierto y se enfrenta a la distancia entre lo interior y lo otro, y delimita un trayecto: el de las vías del aliento en la expiración. Sus medios son modulaciones aproximativas, inflexiones melódicas que unen la apertura de la garganta y los movimientos que forman las vocales y las consonantes, y de pronto estructurarán palabras.

La palabra tiene ya en sí una melodía y muchas veces, naturalmente, la amplifica y gracias a la voz se transforma en canto. Y en el canto -un canto que puede ser sencillamente un rumor- está el origen de la poesía y no sólo de la poesía. Cuando Rilke escribió “cántico es existencia” sin duda barruntaba que hubo un estado vibratorio primordial, como luego han defendido físicos como Basarab Nicolescu que dice: “el vacío está lleno de vibraciones”. La vibración, según el diccionario, es “dar movimiento trémolo a cualquier cosa”, y “por extensión dicese del sonido trémolo de la voz”. Esto es, se trata de un concepto que aúna movimiento y sonido. Y en cuanto el sonido tiene movimiento se produce un ritmo y si hablamos de ritmo estamos hablando de música. ¿Qué significa la palabra música? Alan Poe en su ensayo *Marginalia* dice, refiriéndose a la música de las esferas, que tanto ha dado que hablar, que es un concepto derivado de la interpretación errónea de la *mousiké* platónica, palabra que quiere decir “armonía, proporción”. Esta música

celeste está, pues, más cerca de la armonía que del sonido y, sin embargo, es ritmo. “Todo es ritmo”, nos recuerda Octavio Paz. Y si hablamos de poesía, el ritmo es el impulso inicial: se trata de un ritmo propio, personal de cada poeta. Por ello Eliot afirmó: “no hay verso libre para quien quiere hacer una obra grande”, es decir, verdadera. Y volviendo por un instante a Holan, recordemos este verso: “El pulso de mi corazón es desigual. ¿Cómo, pues,/ podría ser regular el ritmo de mis versos?”

El corazón es el motor del cuerpo y es el que rige los demás ritmos del cuerpo. Para mí la poesía fue sustitución de la danza y fruto del ritmo del cuerpo, del ritmo de los pasos. Esto lo tuve claro desde los 18 años. Mucho después encontré en unas palabras de María Zambrano la confirmación de mis intuiciones: “Aunque no preste atención el hombre al incesante sonar de su corazón, va por él sostenido en alto [...] Y así los pasos del hombre sobre la tierra parecen ser la huella del sonido de su corazón que le manda marchar [...] [El corazón] está a punto de romper a hablar, de que su reiterado sonido se articule en esos instantes en que casi se detiene para cobrar aliento. Lo nuevo que en el hombre habita [es] la palabra [...]”.

La poesía, pues, para mí fue primero canto y ritmo, y, de hecho, entre los motores que me impulsaron a ella figura la poesía lírica de tipo tradicional. Ese concepto de ritmo abarcaba en sí el de temporalidad, ya que se me aparecía como el “esqueleto del transcurrir del tiempo”, lo que llevaba consigo otro concepto: el de existencia en el tiempo y, por contraposición, también el de esencia. Por todo ello, en un principio, para definir la poesía, junto a las palabras ritmo y música acudía yo a las frases de Heidegger: “poesía es el decir de la desocultación del ente”, y es “instauración del ser con la palabra”. A partir de ahí pronto llegué a entender la poesía como epifanía y se me hizo claro que ese trascender de la voz podía rebasar el entorno material ignorado, podía conducir de lo desconocido propio y oculto, a lo desconocido que está más allá y es, en apariencia, inalcanzable. Entonces me dije: “poesía es secreto”.

Pero volvamos a la música. Esta música, que es ritmo y armonía, es precisamente aquella a la que se refería Walter Pater al decir que “todo arte aspira a la música pues en ella no se distingue entre materia y forma”. Esta música es la que nos aproxima a la magia, y ya Mallarmé dijo que el verso debe ser “hechicero”, *trait incantatoire*. Y que la magia es el arte del amor es algo sabido desde tiempos inmemoriales.

¿Empezó el hombre por cantar el amor? Tal vez, pues las aves cantan bellamente en su época de celo, pero también el lamento nació, sin duda, pronto. Y, de hecho, muchos cantos de amor incluyen el lamento, porque el amor puede presentarse como ausencia. Y, siendo la muerte la ausencia definitiva, no es de extrañar que ambos cantos estén próximos. El poema que hoy presento es un planto por la

muerte de mi padre, pero surge del sentimiento de las dos ausencias. Se titula *Planto*, y lleva el subtítulo “Donde la hija se lamenta al padre de la ausencia del amor y a la vez se duele de su muerte”. Lo incluí en el libro *Vivir* y es mi segundo poema cantado. El primero figura en el libro *Kampa* y siempre lo sentí tan inseparable de la misma voz que estuve muchos años sin publicarlo porque quería hacerlo, como hice, con un cassette cantado por mí.

Cantar, para mí, es algo natural. Me refiero no a cantar canciones, sino a improvisar “canturreos” -esta es la palabra que utilizó Luis de Pablo al hablar de *Kampa*. Sin duda se debe a que viví siempre en gran familiaridad con la música, de modo que incluso mi primer recuerdo -que se remonta a mi primer año- es un recuerdo de música. Hablo de él en un texto inédito, en el cual, refiriéndome al nexo entre poesía y música, me pregunto dónde se halla, en mí, el origen de esa intuición y me contesto: “Acaso en aquel antes lejano [...]; en una oscuridad remota cruzada por una música que brotaba como una primera posibilidad, como una rendija abierta al misterio. Esa música lo decía todo al ser inerme que era yo y que estaba en brazos de un mayor, pero intensamente atento a los sonidos, ya que éstos le hablaban del más allá de sí mismo, del más allá del mundo que le era dado conocer a su corta edad, tal vez de un año. ¿Qué era aquella vida tan completa que latía en la negrura? ¿Qué era la propia vida que latía oculta en ese ser pequeño, impedido para todo, y que, en cambio, sentía ya la fuerza enorme de la potencia? Todo estaba recluso en un interior secreto, ignorado por el entorno, pero que le transmitía un saber: existía, crecería, amaría... Y sabía también que este hecho equivalía a la rendija abierta por la música, que su existir era como un punto, como una nota que al vibrar se expande indefinidamente. Eso era la vida, algo capaz de cruzar el límite del cuerpo y llegar a lo otro.”

Este sustrato inicial, este sentir tal analogía entre ser y música, dio su fruto bastantes años más tarde, y me refiero al momento en que canté los poemas de la segunda parte de *Kampa*. Mucho se ha hablado aquí de la contraposición entre palabra y música y de cuál pesa más en la balanza. No hay contraposición cuando la palabra nace directamente cantada, y este es el caso de mis poemas. Estos poemas no nacieron por sorpresa. Durante un tiempo me rondó la idea de remontarme, a través de los versos, al origen de la poesía, que era cantada. Pero esa idea -que no se podía forzar en modo alguno- no se materializaba. Una noche, sin embargo, surgió de modo tan espontáneo que no me di cuenta de lo que era. Acababa de llegar de mi primer viaje a Praga. Se había ido la luz, y estaba lavando los platos con una vela encendida y, no sé cómo, empecé a cantar. Y canté durante tanto rato que memoricé lo cantado. Primero era un balbuceo, sonidos, luego sílabas murmuradas que atraían a otras, formaban palabras, se modificaban, se rompían de nuevo y estos fragmentos atraían a otros sonidos, otras sílabas... Pero este hacerse y des-

hacerse del lenguaje seguía un hilo conductor, un hilo melódico que descubría el verdadero cuerpo del poema, cuerpo de amor en y fuera del tiempo, desintegración y vuelo, muerte y origen, irradiación. El poema no sólo se aproximaba a las fuentes de la poesía sino a lo que podríamos llamar la génesis de una palabra. Empieza así:

a mor
a mor va
mora va
morora va
mormuraba
murmuraba

El libro *Kampa* está dedicado a ese poeta que he mencionado ya dos veces, Vladimír Holan. También el *Planto* está relacionado con él, pues fue el presentimiento de su muerte lo que hizo que cristalizara. Hacía 20 años de la muerte de mi padre. Por entonces yo tenía una casita en El Escorial, una de cuyas paredes estaba recubierta de rosales hasta el tejado. Una tarde, al llegar allí, vi que aquel muro estaba lleno de rosas, pero todas ellas -que eran rojas- estaban quemadas por el sol: una imagen sobrecogedora, como de sangre y oro, una hermosa y terrible muerte de la belleza. Presa de llanto y angustia, sin saber qué me sucedía, empecé a escribir. Fueron poemas y a través de ellos comprendí que se trataba de la muerte del poeta que amaba. Regresé a Madrid y días después, tras una noche sin dormir, al amanecer me volvió el llanto y con él el canto. Ahora era la ausencia definitiva de mi padre el móvil. Hablo también de ello en ese texto inédito del que he citado ya un fragmento:

Después de cantar aquel poema que vino a mí tras mi primer viaje a Praga, en vano me había hostigado la idea de hacer un planto por la muerte de mi padre... Tal vez tenía que unirse ese dolor con el de la ausencia definitiva del amado detectada en el propio cuerpo, sufrida cruelmente. O acaso sucedía que aquella muerte no estaba concluída, se rezagaba... Adoptó en un principio la forma de incorporación a través de la memoria y de sensaciones concretas, incluso de gestos. Pero ante la nueva ausencia, la del poeta encerrado que presentía agonizante, la ausencia perenne se avivaba. Y toda yo, como la arena que durante la resaca se ve privada del mar, iba siendo desalojada de la vida. Y las rosas agostadas giraban como coronas en torno a mi desolación. Y giraban las imágenes del cementerio de Els Monjos, y el Puente de Carlos y, bajo él, las aguas del río con la mortaja del ocaso, en su mansedumbre, y de nuevo el cementerio, aquel lugar casi en ruinas, las coronas por el suelo, deshechas, las losas rotas, flores marchitas en jarros de cristal, ataúdes

carcomidos, retales de lazos fúnebres, hojas secas, polvo, dominio del color del polvo, dominio de la aridez, mientras seguía el río de Praga su trayecto irrevocable, arrastrando las rosas. Y todo, todo en las rosas crucificadas por el sol que con firmeza se alzaban cubriendo el alto muro. Y una desgarradura abría el espacio y era un aullido, un ulular insondable que me cruzaba...

Planto

Donde la hija se lamenta al padre de la ausencia del amor y a la vez se duele de su muerte.

1

Dejadme en la noche
y el viento
y el la
mento
que crece en
la voz.

La noche blanca
ardiente y canto
que en mí la pena
al negro guarda
y guarda al cuerpo
bajo tierra el ala.

De - jad - me en la no - che y el vien - to -
y el la - men - to - que cre -
ce en la voz la no - che blan - ca ar - dien - te
can - to que en mí la pe - na al ne - gro gua - r - da
y guar - da el cuerpo ba - jo tie - rra el a - la

2

Al alba ya no viene
al alba de lágrimas
ajena le detiene
su forma a él
ajena
en lágrimas



3

Ah!
Ah!
Dónde está mi cuerpo
cuerpo de amor
cuerpo en dos.

No tengo piernas ni brazos
el vacío yo aposento.

No tengo ojos ni labios
sino lugares extraños.

Y sin tu fuego!
Ah!
Ay el silencio!



4

Ausente presente
 lleno el cuerpo
 de muerte
 Eh ah
 presente
 el cuerpo
 de muerte



5

Ah!



6

Nadie
 levanta
 la mortaja
 del alma

Ah!
 Ay amor!



7

Aquel señor
que en la tierra
se quedó
oh tierra amada

Sin dulce oscuro
noche blanca

La noche de ojos grandes
donde verse el
corazón



8

Rostros tuyos
sobre el campo
por las aves
son hurtados

levantados
al olvido
dando verde
inútil
brazo



9

Río en mar
es tu nombre
es corriente
con la nada

Ya la hiedra
se desnuda
de su sombra
murmurada

murmurada
murmurada
las espigas
en la entraña
murmuradas
las coronas
se deshacen
tierra de carne
en la nada



Ri - o en mar — es tu nombre es co - rrien - te con la na - da

Ya la ye - dra se des - nu - da de tu som - bra mur - mu - ra - da mur - mu - ra - da

mur - mu - ra - da las es - pi - gas en la entra - ña mur - mu - ra - das las co - ro - las

se des - ha - cen tie - rra de car - ne en la na - da

10

Mi árbol del alma



Mi ár - bol del al - ma

11

Ah!



12

Uh!

Uh!

Damunt de tu la pols
 damunt de tu la cals
 damunt de tu el silenci
 damunt de tu el meu
 plany

Uh!

Uh! uhl

da - munt de tu

la pols da - munt de tu la cals

da - munt de tu el si - len - ci da - munt de tu el

meu plany Uh!

Sex, Drugs and Rock and Roll: *The Tooth of Crime* de Sam Shepard

Ana Antón-Pacheco

Universidad Complutense de Madrid
aapachec@filol.ucm.es

A mediados de los años sesenta, Sam Shepard irrumpió en el panorama teatral norteamericano como un soplo de aire fresco. Greenwich Village, el barrio bohemio neoyorquino por excelencia, era entonces el núcleo desde donde irradiaban las propuestas estéticas de la vanguardia artística, y donde, también, se concentraba una actitud vital profundamente inconformista. En California, los adolescentes adornaban sus cabellos con flores y en Woodstock, el otro extremo del país, Jimmi Hendrix se convertía en el icono de todos los jóvenes que se negaban a contemplar el mundo con los ojos del establishment, mientras en las antípodas, otros jóvenes menos afortunados combatían en Vietnam, en una guerra brutal que, además, nunca había sido oficialmente declarada. Sam acababa de salir de la adolescencia, había abandonado el rancho familiar en California y vivía con Charlie Mingus, hijo del famoso músico de jazz, en un pequeño apartamento del Village, mientras servía copas en el café Cino y tocaba la batería en grupos de jazz.

Procedía, como muchos otros jóvenes contestatarios de su generación, de una familia de clase media. Su padre, de quien había heredado la pasión por el jazz, era un piloto de caza jubilado y alcohólico, a quien la familia había seguido a través de medio mundo, y que nunca pudo readaptarse a la vida civil. La violencia suscitada por la difícil convivencia familiar le impulsó a dejar California, uniéndose a una compañía teatral con la que recorrió medio país, terminando en Nueva York, donde descubrió un mundo diferente. El Village, desde finales de la década de los años cincuenta, se había convertido en un inmenso teatro alternativo a los intereses comerciales de Broadway, mientras la generación precedente, la de los grandes dramaturgos realistas compuesta por Eugene O'Neill, Arthur Miller y Tennessee Williams, había sido marginada de los escenarios. Otros nombres, entre los que habían destacado Amiri Baraka. Arthur Kopit y Edward Albee, habían introducido en el panorama teatral norteamericano una forma diferente de hacer teatro en la que se palpaba la sombra del absurdo europeo.

Sin embargo, las primeras obras de Shepard, breves, redactadas vertiginosamente, apenas reescritas y presentadas en los pequeños locales del Village, ámbito que vino a llamarse off-Broadway, desconcertaron a la crítica. Eran unos textos que rompían el esquema tradicional planteamiento-nudo-desenlace, donde nada supuestamente trascendente ocurría, mientras los personajes se desenvolvían en situaciones aparentemente cotidianas, utilizando un discurso fragmentario que transgredía la convención realista. Shepard tampoco parecía encajar enteramente en la escuela del teatro del silencio. Sin dejar de mostrar la incapacidad expresiva de los personajes de Samuel Beckett o de Harold Pinter, sus personajes, además, parecían aquejados de una súbita incontinencia verbal que utilizaban para defenderse de una amenaza exterior indeterminada que les impulsaba a adoptar diferentes identidades en un breve espacio de tiempo como si intentaran huir de si mismos o de hallar consonancia con un entorno social caótico. Afasia, anomia y entropía son, pues, tres términos fundamentales para penetrar en la obra del período formativo de Sam Shepard.

Al tiempo, estos primeros textos breves exponían una mitología específicamente norteamericana: los cowboys del viejo oeste, estrellas del cine de Hollywood, personajes de comics, gansters, nativos norteamericanos... mientras la iconografía remitía al espectador a espacios igualmente familiares: moteles, apartamentos, los grandes espacios abiertos del oeste, anuncios de neón, graffiti, conocidas marcas de bebidas, automóviles... Cuando Shepard comenzó a estrenar sus primeras obras mediada la década de los sesenta, apenas se hablaba del postmodernismo y, sin embargo, sus textos ya exhibían todas las características de una nueva estética, evidenciando una relación directa con la cultura popular y alejándose de los temas tradicionales del teatro modernista. Ihab Hassan en *The Postmodern Turn* considera que el teatro de Shepard, al igual que el escrito por Samuel Beckett, Harold Pinter, Peter Handke y Eugene Ionesco, puede utilizarse como paradigma del postmodernismo teatral, o, al menos, para enunciar algunos supuestos que lo caracterizan: carencia de diálogo, indefinición de los personajes y, por lo tanto, del conflicto (agon), así como ausencia de una hilo narrativo preciso. Por otro lado, las implicaciones del estudio de Jean Baudrillard, *America*, son objeto de reflexión para Stephen Watt en *Postmodern/Drama*, donde analiza la preocupación tácita en buena parte del teatro escrito recientemente en los Estados Unidos por la producción y consumo de imágenes de consumo masivo. Watt (2001:7) parece estar refiriéndose explícitamente a los primeros textos dramáticos de Sam Shepard:

It seems as if there are at least *two postmodernisms* out there somewhere lurking within critical-theoretical discourse: one strain problematically related to high modernism, the other blasted at high volume on MTV and consumed by listeners who wouldn't know Ezra Pound from Gertrude Stein.

Shepard entraría, pues, dentro de la segunda categoría, ya que, al menos aparentemente, sus primeras obras no parecían tener relación alguna con nada que se hubiera escrito anteriormente en el ámbito del teatro. Eran insólitamente diferentes, incluyendo parodias y plagios de textos propios y ajenos, voces contradictorias en la misma obra, formas abiertas y fragmentarias, así como la utilización de un tono irónico. Todo ello desconstruía la base de los supuestos culturales que hasta entonces se habían tenido por válidos. Su teatro parecía surgir del mismo planteamiento que habían adoptado algunos novelistas norteamericanos –si es que todavía podemos hablar de la novela como género–: Thomas Pynchon, John Barth o William Gass.

La mayoría de estas primeras obras, escritas, según Richard Gilman (1985: xviii), como si constituyeran *una serie de facetas de un único y continuo acto de la imaginación*, ofrecen, sin embargo, una serie de temas que serán una constante en todo su teatro: el individuo traicionado por el derrumbe del “Sueño Americano” y su frustración ante la creciente mecanización de la vida, su pérdida de las raíces y la imposibilidad de recuperarlas, así como la opresión ejercida por la institución familiar. Sin embargo, el contexto dramático, lejos de responder a estos enunciados que bien podrían corresponder a cualquier obra naturalista anterior –pensemos en *Death of a Salesman* de Arthur Miller– está dominado por la entropía, donde la angustia produce personajes frecuentemente marcados por comportamientos psicóticos y grotescos en un mundo esencialmente masculino, violento y anti-social.

Entre 1964 y 1975 escribió más de veinticinco textos teatrales, desiguales, a veces inconsistentes, influidos por los happenings y las “transformaciones” que Joseph Chaikin, que había sido uno de los miembros fundadores del mítico Living Theatre, utilizaba con los actores del Open Theatre para explorar la relación existente entre el actor y el texto. Son textos que funcionan a un nivel asociativo, no racional, originados por el interés que Shepard sentía hacia otras formas artísticas contemporáneas, como la escultura, la pintura o la música de jazz, intentando plasmar sobre el escenario imágenes imbricadas en su subconsciente y que, a su vez, formaban parte del subconsciente colectivo de los norteamericanos. Por ello recurrir a la cultura popular: comics, películas, especialmente cine negro y westerns de la serie B, la televisión y la música pop. En este sentido, hasta los mismo títulos de sus textos sonaban como si fueran nombres de bandas de rock and roll, slogans publicitarios o leyendas impresas sobre las camisetas que llevaban los jóvenes: *Red Cross*, *Rock Garden*, *Cowboys # 2*, *Cowboy Mouth*, *Mad Dog Blues*, *Fourteen Hundred Thousand*...

En 1970, en plena escalada de la guerra en Vietnam, el Lincoln Center for the Performing Arts, el único espacio de Nueva York mantenido con fondos públicos, le proporciona el presupuesto necesario para estrenar *Operation Sidewinder*, una

feroz sátira tanto contra la institución militar norteamericana como contra el idealismo de los hippies. Se trata de su primera obra larga en la que contraponen la ciudad —el lugar donde se corrompen los sueños y se pervierte la creatividad artística— frente al desierto, sede de la imaginación y de la fantasía, donde residen los antiguos mitos, que, sin embargo no deja de mostrar un lado oscuro simbolizado por la anarquía, el desorden, y el desarraigo. Con una gigantesca escenografía en la que, bajo las alucinaciones del peyote y el LSD, se mueven chamanes, serpientes mecánicas, robots, revolucionarios de raza negra, hippies, y soldados, el desierto, gracias a la imaginación de Shepard, se convierte en un caótico paisaje post-modernista, pervertido por una institución patriarcal, el ejército, que lo utiliza como campo de experimentación de un nuevo y sofisticado armamento.

La nostalgia por los mitos del pasado, encarnados por los antiguos pobladores —los indios Hopi— parece funcionar como recurso para lograr una regeneración de tipo espiritual conducente hacia la recuperación de la identidad y del concepto de comunidad humana. Sin embargo según Stephen J. Bottoms (1998:74) este texto evidencia “the postmodern fear that the incoherent fragments of experience cannot be bound together, except in a string of events connected only by the most arbitrary and blatant artificial premises”.

Operation Sidewinder le convirtió en un escritor famoso. La crítica dejó de mostrarse desconcertada o exasperada ante unos textos que se le escapaban¹, admitiendo, como había hecho Edward Albee, que lo que intentaba expresar Shepard era mucho menos interesante que la forma en que lo plasmaba. Como resultado, Shepard empieza a manifestar un cierto desasosiego por su imagen pública como creador al advertir que sus textos ya no se reciben como meros experimentos de un joven e inexperto dramaturgo. A partir de este momento, su escritura dramática reflejará una mayor preocupación por los aspectos formales, mientras la línea argumental, a pesar de la persistente fragmentación, adquirirá una mayor coherencia.

Al año siguiente, recibe una beca de la fundación Guggenheim y se traslada a Londres, en plena efervescencia de la música pop, patria de sus ídolos Lou Reed

¹ Resulta curioso releer algunas críticas correspondientes al estreno de ciertas obras de Sam Shepard: “(*Red Cross*) is a disagreeable, and hateful, play... (It) is horrid, it is occasionally (and surprisingly) moving, and it is absolutely uncommendable. (Edith Oliver, *The New Yorker Magazine*, Vol. XLIV, Mayo 11, 1968, p. 91). “It is more than terribly disappointing to have found Shepard incapable of making everything fit”. (Martin Gottfried, “Operation Sidewinder” in *Women’s Wear Daily*, March 13, 1970). “As a result, I feel that (Shepard) has written, and indeed very cleverly conceived, a rather bad play about a rather good subject. He must take heart in that he is reversing an all-too-common procedure”. (Clive Barnes, “Operation Sidewinder”, *The New York Times*, March 15, 1970). “Mr. Shepard is perhaps the first person to write good disposable plays. He may well go down in history as the man who became to drama what Kleenex was to the handkerchief (...). He bombarded my beleaguered mind with two simple little plays (I scarcely understood a word of them) “The Unseen Hand” and “Forensic and the Navigators”(…). Dialogue in Mr. Shepard follows along the lines of the Mad Hatter’s Tea Party. (Clive Barnes, “Dramatic Cartoons Are Displayed in Village”, *The New York Times*, April 2, 1970).

y los Rolling Stones, pensando que quizás podría retomar su viejo sueño de convertirse en músico. En *Motel Chronicles and Hawk Moon* escribiría:

...What was true for him when he started (as it was true for the general culture in its youthful sectors), was that a mode of expression existed more compelling, more seductive and more in affinity with the outburst of the personal than writing in the old formal sense. In light of Shepard's rock ambitions, listen to him on the genre: It made, he said (without punctuation) 'movies theater books painting and art go out the window none of it stands a chance against the Who the Stones and Old Yardbirds Credence Traffic the Velvet Janis and Jimi...' (Gilman, 1985: xiv).

Cuando, mediados los sesenta, había llegado a Nueva York, estaba fascinado por el jazz. Incluso había confesado escribir intentando imitar las improvisaciones típicas de las jam sessions, dejándose arrastrar por el ritmo de las palabras, pero, poco a poco, y paralelamente a su inmersión en el mundo de las drogas, abandonó su interés por el jazz. Antes de dejar los Estados Unidos, había conocido a Patti Smith, cantante y musa de la música pop británica, con la que, a pesar de su reciente matrimonio con la actriz O Lan Johnson, había iniciado una tormentosa relación sentimental. El jazz empezó a resultarle demasiado sofisticado y transcendente, algo con lo que ya no se identificaba, mientras la violencia del rock le aproximaba a una cultura urbana que estaba invadiendo el Village. Las latas de sopa Campbells de Warhol, y las gigantescas viñetas *pop* de Roy Lichtenstein, iconos que parodian los hábitos culturales de los Estados Unidos, forman parte de las referencias de Shepard. Al tiempo, la aparición en la escena musical de Bob Dylan, mezclando las canciones de protesta con la fuerza de una guitarra eléctrica desveló un nuevo camino para su enorme energía creativa. Con su grupo The Holy Modal Rounders pasó dos años dando conciertos y grabando discos sin escribir una sola obra teatral. Durante este período fue requerido por Michelangelo Antonioni para escribir el guión de *Zabriskie Point*, proyecto que también abandonó y que parodiaría dos años más tarde en *Operation Sidewinder*. Sin embargo, las obras que escribió anteriormente –*Forensic and the Navigators*, *The Mad Dog Blues*, *Cowboy Mouth* y *Back Bog Beast Bait*– incluían pasajes musicales compuestos por Shepard e interpretados frenéticamente por los Holy Modal Rounders, que también intervinieron en *Operation Sidewinder*. Además, en varias de estas obras los personajes alaban la importancia del rock y algunos monólogos están recalcados por la música estruendosa de guitarras eléctricas.

Los años que pasó en Londres, huyendo de su tormentoso romance con Patti Smith e intentando alejarse de las drogas que habían inundado el ambiente en que

se movía en Nueva York, supusieron para Shepard la posibilidad de contemplar su país desde la distancia y poder retomar su carrera en el teatro. Instalado en Hameps-tead, entró en un período enormemente creativo cuyo resultado fue la obra que ha sido considerada por la crítica el punto de inflexión de su período formativo como dramaturgo: *The Tooth of Crime*. Cuando se le pregunta por la procedencia de las imágenes que evocan sus textos, Shepard responde

...they come from that particular sort of temporary society you find in Southern California, where nothing is permanent, where everything could be knocked down and it wouldn't be missed, and the feeling of impermanence that comes from that -that you don't belong to ant particular culture. I mean it wasn't until I came to England that I found out what it means to be an American. Nothing really makes sense when you're there, but the more distant you are from it, the more the implications of what you grew up with start to emerge. (Marranca, 1981: 198).

“I tend to run away’, Shepard has written of his own processes” (Marranca, 1981:66). Como un nuevo Huck Finn, se lanza hacia un nuevo territorio intentando descubrir los límites de su propia frontera, desandando la ruta hacia el mítico oeste, cruzando el Atlántico. Y, dado el contexto y sus antecedentes inmediatos, no es de extrañar que el sexo, las drogas y el rock and roll le sirviesen de excusa para exponer su visión sobre la fragmentación de la sociedad norteamericana causada por la descomposición de la ideología, mediante un texto que exponía la corrupción de la música popular en un mundo violentamente masculino e inhumano, dominado por la competencia y el ansia de poder.

To me the influence of the sixties and the off-off-Broadway theatre and the Lower East Side was a combination of hallucinogenic drugs, the effect of those drugs on the perceptions of those I came in contact with, the effects of those drugs on my own perceptions, The Viet Nam war, and all the rest of it. (Marranca, 1981: 212).

El hilo argumental de *The Tooth of Crime* es la explotación del arte en un mercado musical vertiginoso donde cualquier nuevo producto se consume tan rápidamente que todo pierde transcendencia. Este tema, la supeditación del creador a la presión comercial, que Shepard ya había esbozado en, por ejemplo, *Melodrama Play*, donde una estrella del rock atraviesa un período de esterilidad creativa presionado por la exigencia de producir un nuevo éxito mundial, lo llevaría a su culminación cuando escribiese en 1974 *Geography of a Horse Dreamer*, complementándolo con una creciente sensación de alienación personal. En este último texto, Cody, un cowboy nacido en las agrestes praderas de Wyoming y dotado de una

especial intuición para pronosticar el caballo ganador en las carreras, es raptado por una banda de gansters y trasladado a Inglaterra con la intención de aprovecharse de sus aptitudes adivinatorias. Sin embargo, en Londres, Cody empieza a entrever otro tipo de competición, las carreras de galgos, inexistentes en los Estados Unidos, y pierde su talento intuitivo. No es difícil por tanto, hacer una transposición temática con la situación del propio Shepard, (quien, por cierto, suele vestir pantalones vaqueros y botas de cowboy), transplantado a Londres y sufriendo la ansiedad de sentirse extraño en un país tan diferente del suyo, y careciendo de un hogar que le espere porque había cortado todos los lazos que le unían a su tierra natal. El caballo es el animal totémico del mito del antiguo Oeste, de la colonización y de la expansión de la frontera hacia el Pacífico desde la llegada a Massachusetts de los primeros puritanos. Al concluir el desarrollo colonial, y con el rápido avance de la industrialización en el siglo XIX, el caballo perdió importancia, al tiempo que los legendarios cowboys pasaron a formar parte de la mitología de una sociedad inmersa en el materialismo y la tecnología. Shepard, como Cody, (¿William “Buffalo Bill” Cody?), se siente desplazado en Londres, donde empieza a sufrir los inconvenientes de la popularidad nacida de sus recientes éxitos, adoptando, como defensa, una actitud renuente ante la presión de los medios de comunicación. Como resultado de todo ello, inicia, además, una reveladora especulación sobre la futilidad del éxito.

¿Cómo se manifiesta esta especulación en *The Tooth of Crime*?. Adapta un mito clásico, el de Edipo, situándolo en el contexto del mundo del rock, donde sus dos protagonistas, Hoss, una especie de Elvis Presley en decadencia, y Crow, que, literalmente, es descrito como Keith Richards, el bajista de los Rolling Stones, interpretan un trágico duelo a muerte por la hegemonía en las listas de éxitos. El hijo, Crow, ha de aniquilar al padre, Hoss, y apoderarse de su reino. Mas los dioses que mueven los hilos del destino que impulsa a Crow son unas manos desconocidas, como el título de una obra anterior, *The Unseen Hands*, que, invisibles, controlan inexorablemente el mundo de la música, el único universo que ambos protagonistas habitan, constituyendo una amenaza implacable e ineludible.

Shepard estructura el enfrentamiento entre ambos como si de un combate de boxeo se tratase, estableciendo una correlación con *En la jungla de las ciudades* de Bertolt Brecht, cuya obra había devorado siguiendo los consejos de Patti Smith y Joseph Chaikin². *En la jungla de las ciudades*, la primera obra escrita por Brecht durante su exilio en los Estados Unidos, lleva como subtítulo *Dos hombres luchan-*

² En una entrevista realizada por Kenneth Chubb para *Theatre Quarterly*, (vol. 4, no. 5, 1974) Shepard alude a su admiración por esta obra de Brecht., tema que luego desarrollaría extensamente Doris Auerbach en su libro *Shepard, Kopit, and the off-Broadway Theater*, Boston, Twayne, 1982, pp. 27-42

do en Chicago, la ciudad gigantesca y muestra una influencia evidente de la cultura popular norteamericana, especialmente del mundo del boxeo. El combate entre Schlink y Garga, metáfora de la soledad infinita de los seres humanos, es un drama de incomunicación, que, según el propio Brecht, es reminisciente de la trágica relación entre dos poetas simbolistas franceses: Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, a quien Garga cita incesantemente: *Le combat spirituel est aussi brutal que le bataille d'hommes*.³ Shepard, por su parte, y empezando por el mismo título de la obra, también acude a un poeta simbolista francés, Stephane Mallarmé:

For vice, having gnawed by nobleness inborn
Has marked me like you with its sterility,
But whilst in your heart of stone there is dwelling
A heart that *the tooth of no crime* can wound
I fly, pale, undone, and to my shroud haunted
And fearing to die if I but sleep alone⁴

Otro poeta, Ted Hughes le proporciona el nombre de uno de sus protagonistas, Crow, vestido de brillante cuero negro, como las plumas del Cuervo a que hace referencia su nombre, así como a la figura central de la larga serie de poemas dedicadas por Hughes a esta ave, en sus propias palabras, “England’s autochthonous Totem (...) the most intelligent of birds (...) created by God’s nightmare (whose) ambition is to become a man”. El Cuervo según Hughes, “is the indestructible bird who suffers everything, suffers nothing, at all times he is constrained to behave as he does from impulses over which he has no control. He knows neither good or evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites” (Skea:2001). Evidentemente, Shepard, para caracterizar al alter ego de Keith Richards se basa en *Crow: From the Life and Songs of a Crow* para construir a su antagonista, una amenaza mítica e indestructible, un enviado de las “manos invisibles” que controlan la pesadilla de la existencia.

El rock and roll no constituye en *The Tooth of Crime* solamente el ámbito de la obra para apuntalar otros personajes secundarios como Galactic Jack, el disc-jockey, Becky Lou, la groupie que funciona como secretaria de Hoss, o el crítico musical que hace el papel de árbitro en el combate que enfrenta a los protagonistas. La música en directo, compuesta por el propio Shepard, juega, como veremos más adelante, también un papel fundamental, pero el mayor logro de Shepard es

³ Rimbaud, Arthur, *Une Saison en Enfer*. Citado Doris Auerbach (1982: 32). El énfasis es mío.

⁴ Citado Doris Auerbach (1982: 33)

su utilización del lenguaje, que se convierte en un campo de batalla léxico, donde las palabras se utilizan como armas arrojadas entre los protagonistas. Sin abandonar la jerga característica del mundo del rock, de la que la MTV ofrece cotidianamente un perfecto paradigma, el discurso de Hoss, el rey que va a ser irremediablemente destronado, parece tomado de las películas clásicas del cine negro. Hoss, asediado y sin saber defenderse de una amenaza imbatible, evoca un pasado reciente que, como el jazz y el blues, se ha visto superado por el imparable de venir de la historia. La confianza de Hoss en sí mismo, al igual que James Cagney o Edward G. Robinson en sus películas, impotentes, ven derrumbarse su imperio:

I used to believe in rhythm and blues
 Always wore my blue suede shoes
 Now everything I do goes down in doubt (203)

Por el contrario, su antagonista, Crow, se expresa con la violencia del conquistador, sin verse constreñido por la historia ni por sentimiento alguno de solidaridad humana en su feroz lucha por el poder:

Keep me rollin' down
 Keep me rollin' down
 Keep me in my state a' grace
 Just keep me rollin' down

 I've fooled the Devil's hand
 I've fooled the Ace of Spades
 I've called the bluff in God's own face
 Now keep me from my fate. (250)

Son dos discursos antagónicos que no solamente dificultan la comunicación sino que impiden que se establezca mediante la palabra. El diálogo creado por Shepard tiene el ritmo del contrapunto. Cada elocución emitida por Hoss es fulminantemente respondida por una mucho más cortante de Crow, quien, finalmente, consigue destronar al rey. Hoss recurre a un acto de suprema dignidad al optar por quitarse la vida antes de perderla a manos de un poder invisible:

HOSS: (...) Now stand back and watch some true style. The mark of a lifetime. A true gesture that won't never cheat on itself 'cause it's the last of its kind. It can't be taught or copied or sold. It's mine. An original. It's my life and my death in one clean shot.

(Hoss turns his back to the audience. And puts the gun in his mouth. He raises one hand in the air and pulls the trigger with the other. He falls in a heap... Crow stands silent for a while)

CROW: Perfect, Leathers. Perfect. A genius mark. I gotta hand it to ya'. It took ya' long enough but you slid right home. (249)

La derrota de Hoss es causada porque finalmente es vencido, no por Crow, sino por The Keepers las fuerzas oscuras y desconocidas que manejan el mercado discográfico. A su vez, Crow intuye que esas mismas fuerzas acabarán con su hegemonía, que sospecha será aún más breve que la Hoss, ya que sus supuestos rivales, The Gipsies (¿el punk rock?), han comenzado a escalar la lista de éxitos. La poder de Crow sobre Hoss radica en su absoluta falta de desconcierto ante el caos, inmanente a su “corazón de piedra que no ha sido corroído por los dientes del crimen”, mientras su rival, quien, víctima de una súbita anomia (“I am a trained slave”, 207) e inmerso en un contexto entrópico, opta por la muerte como única evasión del caos. Hoss es consciente de que no puede cambiar ni olvidar su pasado, de que su código de valores ha perdido significado. Su redención yace en la elección de su propio destino, la muerte, mientras Crow habrá de participar en el horror de la lucha competitiva que ha eliminado a Hoss.

La función de la música es otro elemento integrante de *The Tooth of Crime* que Shepard, a su manera, adapta de Brecht. Como en la obra del dramaturgo alemán, la letra de las canciones comenta el texto, pero el ritmo del rock and roll suscita entre el público una reacción puramente emocional e irreflexiva que colabora a crear un ritmo que, a su vez, presta movilidad a la estructura de la obra, provocando en los espectadores una respuesta encadenada e irracional. Como sucede en cualquier concierto de rock, el público no puede permanecer pasivo, sino que participa en su desarrollo, devolviendo al escenario las sensaciones que la música suscita. Shepard utiliza esta reacción conscientemente:

“I think music is really important, especially in plays and theatre –it adds a whole different kind of perspective, it immediately brings the audience to terms with an emotional reality (...). When you can play a note and there is a response immediately –you don’t have to build up to it through seven scenes” (Parker, 1987: 179)

Shepard, por lo tanto, desdeña el efecto distanciador que Brecht consideraba fundamental en el teatro, manifestando, por el contrario, la desconfianza postmodernista hacia el proceso racional, sin pretender suscitar la reflexión del público. Simplemente desea mostrar su visión de la descomposición de la sociedad contemporánea

a través de las brillantes imágenes que provocan palabras y música, de lo que *The Tooth of Crime* es su mejor logro.

Evidentemente, en cualquier exposición sobre el mundo del rock no puede faltar el sexo. Pero, como en la mayoría de las obras de Shepard, estamos en un mundo de hombres, machista, violento y patriarcal, donde, en sus propias palabras, la relación hombre-mujer es imposible. Las mujeres en su obra funcionan como objetos de deseo de los hombres, quienes, o bien las utilizan para descargar su frustración o las consideran una plasmación de sus fantasías sexuales. Por otro lado, ni que decir tiene que en ninguna obra de Shepard existe una sola relación amorosa o erótica que pueda mínimamente sugerir una posible homosexualidad. Sus personajes masculinos son la quintaesencia de la masculinidad. Lo contrario sería tan impensable como imaginar a John Wayne enamorado de Lee Marvin en *El hombre que mató a Liberty Valence*, película con la que *The Tooth of Crime* guarda, por cierto, cierta deuda.

The Tooth of Crime is a perverse re-run of John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962), a film that pays nostalgic tribute to the "lost machismo" of the Old West in the person of John Wayne, who kills the brutish, lawless Valence (played by Lee Marvin). But the outcome is reversed in Shepard's play. "I can't do a Lee Marvin in the late sixties", Hoss exclaims. But Crow can and does, decisively winning the match against Hoss. (Marranca, 1981: 93)

Indiscutiblemente, la crítica feminista es especialmente dura con Shepard⁵, como también lo es con David Mamet, por esta falta de consistencia y de autonomía de sus personajes femeninos, limitados a ejercer un papel secundario.

Many female characters behave like "child women". The "child woman" is any woman who employs a set of expressions, gestures or actions to protect herself from the abuses of male power and prerogatives by acting as the obedient child accommodating the demands of an authoritarian parent" (Marranca, 1981: 99).

Este es el caso de Becky Lou, el único personaje femenino de los ocho que aparecen en *The Tooth of Crime*. Becky, vestida como una cantante de rock, alta y de

⁵ Consultar Hardwick Elizabeth, *An Introduction to 'La Turista'* y Florence Falk, *Men Without Women: The Shepard landscape* en Marranca, Bonnie *The Imagination of Sam Shepard*, pp. (67-72) y (90-104), así como Hall, Ann C., *Speaking Without Words. The Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard's 'Fool for Love'*, Bennet Susan, *When a Woman Looks: The "Other" Audience of Shepard Plays* y Crum, Jane Ann "I Smash the Tools of My Captivity": *The Feminine in Sam Shepard's 'A Lie of the Mind'* en Wilcox, Leonard (editor), *Rereading Shepard*, St. Martin's Press, London, 1993.

larga melena rubia, es una antigua fan de Hoss, a quien sirve de ayudante y secretaria, una *groupie* dispuesta a complacer en todo a su ídolo, pero también es quien, adoptando el arquetípico papel de esposa, intenta que Hoss se atenga a las reglas del (des)orden sobre el que cree reinar. Becky tiene dos escenas en la obra. En la primera, adoptando este último papel, interpreta una canción para tranquilizar a Hoss mientras éste aguarda aterrado la llegada de Crow.

You could tell me stories of your yesterdays
 I could break out a few a' mine
 Roll down the window and kiss the wind
 Anyway ya' want to ease the time

Listen to the song that the V-8 sings
 Watch the rhythm of the line
 Isn't it some magic that the night-time brings
 Ain't the highway fine (220)

En su segunda intervención hablada, casi al final de la segunda parte, Becky Lou escenifica, utilizando la mímica y mediante un largo monólogo, el intento de violación sufrido en el pasado en el coche de Hoss.

I don't go all the way. I can't. I've never ever gone this far before. I don't wanna go all the way. I'm not that kind of girl. I'll get pregnant. Stop it! All right, just get away from me. Get away! I'm getting out. Let me outa' the car! Let me out! Don't! Let go of me! Let go! (*she starts screaming*) Let me out! Let me out! Let me out! (246)

Y, finalmente, como uno más de los despojos del reino de Hoss, Becky Lou pasa a formar parte de las posesiones conquistadas por Crow, ya que las mujeres del mundo de Shepard no tienen más remedio que adaptarse a las exigencias masculinas por mero instinto de supervivencia. El mundo femenino que Shepard retrata resulta un enigma pues sus personajes forman una colección de estereotipos que reflejan las imágenes diseminadas por la publicidad y los medios de comunicación.

Sin embargo, en textos posteriores las mujeres que aparecen en sus textos van adquiriendo una voz mucho más singularizada y propia, mientras los personajes masculinos comienzan a desestructurarse progresivamente. En *A Lie of the Mind* (1985), a pesar de la violencia que despliegan los personajes masculinos, son las mujeres quienes dominan la acción ante la incapacidad de sus hombres para afrontar situaciones extremas. Por otro lado, su película *Far North* (1988), constituye una especie de celebración de los lazos existentes entre sucesivas generaciones de

mujeres de una misma familia de cuyo universo se autoexcluyen los hombres, incapaces de inscribirse en él. Jane Ann Crum describe acertadamente esta transformación:

Women with imaginative range, women endowed with a new language, and a substantial “landscape of the female body”. Two revolutions offer two solutions to patriarchy, to take flight from the “fatherland” or to redeem those men made invalids by its systems through the generosity of the female spirit. (Wilcox, 1993: 211).

Para terminar quisiera citar las palabras de Walter Donohue en la revista *Plays and Players*, quien en 1974, atinadamente describió el universo dramático de Sam Shepard:

Instead of trying to say what the plays are about, I'll simply call them American graffiti-images of America with a language pounding with the pulse beat of America... Sam is Indians, cowboys, rockers and greyhounds. He is also Wakan, cars, Cody, Wyoming, and the Coasters with a fullblown vet underneath. But Sam is not just these things alone. He's far too unique to be ever captured in print... Take a play like *The Tooth of Crime*. Ostensibly it is set in the future. Yet it contains more of the feel of the modern American nightmare than any other American play written in the past few years.⁶

Reseñas Bibliográficas

AUERBACH, D.

1982 *Shepard, Kopit, and the Off-Broadway Theater*, Boston, Twayne.

BAUDRILLARD, J.

1988 *America* (trans. Chris Turner), London, Verso.

BOTTOMS, STEPHEN J.

1998 *The Theatre of Sam Shepard*, London, Cambridge University Press.

GILMAN, R. (editor)

1985 *Sam Shepard, Seven Plays*, London, Faber and Faber.

HASSAN, I.

1987 *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press.

HUGHES, T.

1970 *Crow: From the Life and Songs of a Crow*, London, Faber.

⁶ Donohue, Walter, April 1974, *Plays and Players*, pp. 14-18.

MALLARMÉ, S.

1951 *Poems*, (translated by Roger Fry), New York.

MARRANCA, B. (editor)

1981 *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, New York, Performing Arts Journal Publications.

PARKER, D. (editor)

1987 *Modern American Drama: Williams, Miller, Albee, and Shepard*, Toronto, University of Toronto Press.

SKEA, A.

2001 *Ted Hughes and Crow*, <http://www.bath.ac.uk/~exxdgdc/lynx/lynx105.html>, 18 julio, 2001.

WATT, S.

2001 *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

WILCOX, L. (editor)

1993 *Rereading Shepard*, London, St. Martin's Press.

Schumann y Heine, Música y Poesía: Los ciclos *Liederkreis* y *Dichterliebe*

Hang Ferrer Mora

Universitat de València
hang.ferrer@uv.es

1. Introducción

Schumann, como compositor de lieder, ocupa un lugar privilegiado entre los grandes músicos que cultivaron este género musical. El *Lied* alcanzó su plenitud en el Romanticismo Alemán con Franz Schubert y posteriormente con el propio Robert Schumann. Sin embargo, no es sólo la música lo que caracteriza el lied, sino más bien la estrecha síntesis de tres elementos: la voz solista, el piano y el texto. A menudo, los textos de los lieder eran obra de conocidos escritores coetáneos o de otros consagrados, como demuestra el hecho de que algunos de ellos siga teniendo en la actualidad un gran valor literario.

Schumann, cuyo interés por la literatura queda patente en sus biografías, se convierte aquí en centro de nuestra atención por varias causas: la primera, porque parece escoger cuidadosamente los poemas a los que luego añadiría la música, si bien esta expresión, ‘añadir música’, resulta imprecisa, como veremos; la segunda, porque de entre los poetas coetáneos elegidos por el compositor para sus lieder destaca Heinrich Heine, de cuyos textos compuso dos ciclos de lieder, *Liederkreis*, op. 24 y *Dichterliebe*, op. 48; la tercera por el concepto de ciclo que Schumann refleja en estos y otros ciclos de lieder.

El interés de Schumann por Heine se refleja en el hecho de que, además de los dos ciclos mencionados, el compositor musicó otros poemas del escritor.

Por otra parte, llama poderosamente la atención el hecho de que Heine titulara sus ciclos de poemas *Buch der Lieder* (Libro de las canciones). La pregunta que se hace la crítica es si Heine concibió sus poemas con tal musicalidad que los convierte en materia prima para la composición. Es un hecho que los compositores de lied bebían de fuentes literarias, pero en el caso de Heine es el mismo autor quien los titula ‘Libro de las canciones’. Sobre este hecho, es el mismo Heine el que nos

indica en el poema XXXVI del *Lyrisches Intermezzo*, dentro del *Buch der Lieder*, su concepción de lied como expresión de sus vivencias íntimas:

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder.¹

Esta íntima unión de texto y música hasta fundirse en un todo es el resultado de un proceso que culmina en Schumann. Si bien Schubert ya dota al lied alemán de su quintaesencia por lograr esa íntima comunión entre la voz, el texto poético y el acompañamiento musical que presta el piano, Schumann va más allá, puesto que en sus lieder el yo lírico, que se expresa en primera persona, y el piano, que se entiende como una prolongación de este sujeto lírico, se fusionan con el texto para formar una totalidad, frente a la contraposición de voz y piano como mero acompañamiento en muchos lieder de Schubert.

El proceso de poetización de formas musicales prescindiendo del texto se ve culminado en las *Romanzas sin palabras*, op. 19, de Felix Mendelssohn para piano solo, en consonancia con el postulado romántico de trascender los límites impuestos por el lenguaje. El mismo Schumann, en sus *Escenas para niños*, op. 15, da cuenta de esta evolución:

Wenn Robert Schumann in einem Klavierstück der Kinderszenen von 1838 zeigt, wie „der Dichter spricht“, ohne für dieses Sprechen in Tönen noch der Worte zu bedürfen, löst er in seinen Kompositionen zwei Prämissen ein, die frühromantische Texte zum Verhältnis von Musik und Poesie schon längst erkannt und formuliert haben: daß musikalisches Denken über Worte hinausgeht, und daß Sprache nicht allein aus sich selbst bestimmbar ist.² (Naumann 1994:245)

Otro de los procesos que se observan en el romanticismo musical alemán y que se materializa en Schumann es la poetización de la música, como se refleja no sólo en sus lieder, sino también en sus obras para piano, o en formas musicales como el poema sinfónico.

En la presente contribución analizaremos aspectos de esta relación literario-musical entre Robert Schumann (1810-1856) y Heinrich Heine (1797-1856). Incidiremos sobre todo en los dos grandes ciclos de lieder de Schumann con textos

¹ De mis grandes pesares / hago las pequeñas canciones.

² Cuando Robert Schumann en un fragmento para piano de las *Escenas para niños*, de 1838, muestra cómo “habla el poeta” sin necesitar palabras para ese hablar con notas, cumple en sus composiciones dos premisas que los textos del romanticismo temprano sobre la relación entre música y poesía ya habían reconocido y formulado: que el pensamiento musical trasciende las palabras y que el lenguaje no sólo se determina por sí mismo.

de Heine procedentes del *Buch der Lieder* (Libro de las canciones): *Liederkreis*, op. 24, y *Dichterliebe* (Amor de poeta), op. 48.

2. Los poemas de Schumann y los *lieder* de Heine:

2.1. Heine y el *Buch der Lieder*

Los textos de los dos ciclos de Schumann en los que nos centraremos proceden del *Buch der Lieder*, una colección de poemas de juventud que Heine seleccionó y recogió en un volumen, publicado por primera vez en 1827, y cuya quinta y definitiva edición fue revisada por el autor en 1844 mientras se hallaba en Hamburgo. La mayoría de ellos habían sido publicados ya con anterioridad por separado en diferentes revistas.

Heine tenía el propósito, como expresó en una carta a su amigo Merckel a finales del año 1826, de hacer una selección de sus poemas en un libro con el que pretendía llegar a ser tan popular como Goethe o Uhland, que contaban con antologías poéticas semejantes. Con los años logró su propósito, y cobró fama de ser uno de los grandes poetas románticos, no sólo en el ámbito alemán sino también fuera de Alemania (cf. Jané 1999:34).

El *Buch der Lieder* se compone de varios ciclos³. Los textos del primer ciclo de *lieder* que nos ocupa, *Liederkreis*, op. 24, se hallan dentro del primer ciclo de poemas titulado *Junge Leiden*, que presenta a su vez diversos subgrupos de poemas. Los textos musicados aparecen agrupados dentro de *Junge Leiden* con el nombre de '*Lieder*' y está compuesto por nueve poemas cuya linealidad fue respetada por Schumann al dotarlos de forma musical; este hecho contrasta, sin embargo, con los textos de *Dichterliebe*, op. 48, que pertenecen al segundo de estos ciclos, *Lyrisches Intermezzo*.

El primer ciclo de poemas de Heine, *Junge Leiden*, consta de cuatro grupos en los que se recogen casi todos los poemas que el autor escribió en 1815 y 1816. La publicación tuvo lugar a finales de 1821, aunque la fecha que consta es 1822, con el título *Gedichte von H. Heine. Berlin, in der Maurerschen Buchhandlung*. Hasta la quinta edición, que se considera la definitiva, Heine modificó y corrigió en diversas ocasiones este primer ciclo, incluyendo y excluyendo poemas. Este grupo de poemas no tiene un hilo temático conductor, sino que el autor plasma una serie de

¹³ No se debe confundir los ciclos de *lied* de Schumann con los ciclos o subgrupos de poemas dentro del *Buch der Lieder* de Heine, ya que no existe una correspondencia entre la estructura de la forma musical y la del libro de poemas. El hecho de denominarlos *ciclos* puede inducir a error.

sentimientos relacionados con el amor como episodios inconexos entre sí, en los que la naturaleza no sólo sirve de escenario sino que acompaña al poeta en su gozo y en su pesar.

El *Lyrishes Intermezzo* consta de sesenta y seis poemas en los que Heine no sólo plasma escenas de amor, sino también de desamor y de desengaño, con una amplísima gama de matices. Fue escrito a caballo entre 1821 y 1822, y se publicó inicialmente en revistas y un año más tarde en un libro titulado *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo, von H. Heine, Berlin 1823. Bei Ferdinand Dümmler*. En enero de 1823, Heine escribía al editor Dümmler y le comunicaba el motivo que le había impulsado a hacer esta recopilación: ofrecer a todos los públicos posibles una serie de poemas en clave de humor y con un tono popular en forma de lied. Por esta razón, la crítica los llegó a tildar de “lírica de opereta”⁴, puesto que se encuentran en ellos muchos de los elementos típicos de la lírica romántica al uso tratados con la sutil ironía que caracteriza a Heine.

2.2. La creación musical de *Liederkreis* y *Dichterliebe* como ciclos de *Lieder*

El año 1840 es en la biografía de Schumann el ‘*Liederjahr*’, es decir, el año de los lieder, ya que el compositor se dedicó en cuerpo y alma a este género que en ocasiones había contemplado con un cierto desprecio. Schumann compuso en este período de tiempo más de 150.

Mucho se ha especulado sobre el motivo de esta fructífera producción de lieder. No se puede ignorar el hecho de que triunfara en ese año su amor por Clara Wieck, hija de Friedrich Wieck, que había sido profesor de música de Schumann y que se oponía a la relación entre ambos. Tras un largo tiempo de vicisitudes que acabó con una victoria en los tribunales, el 13 de marzo de 1840 Schumann escribía a Clara en referencia a sus primeros lieder:

... sind meine ersten gedruckten, also kritisire sie mir nicht zu stark. Wie ich sie componirte, war ich ganz in Dir. Du romantisches Mädchen verfolgst mich noch mit Deinen Augen überall hin, und ich denke mir oft, ohne solche Braut kann man auch keine solche Musik machen.⁵

(Citado en Dürr 1999:279, según B. Litzmann, 410-411)

⁴ El tono en lenguaje periodístico de los poemas de Heine fue criticado por Karl Kraus en 1910 en *Heine und die Folgen*; para mayor información sobre esta controversia, cf. Höhn (1997:54).

⁵ ... son mis primeros [lieder] impresos, así que no me hagas una crítica demasiado dura. Cuando los compuse estaba pensando en ti todo el tiempo. Tú, muchacha romántica, me persigues con tus ojos a todas partes, y a menudo pienso que sin tal amada no se puede componer una música así.

Ya en el año 1839, Schumann mostró su interés por los *lieder* de Schubert (cf. Kross 1989:135), hecho que muy probablemente le llevara a interesarse luego por este género.

El primer ciclo que trataremos, *Liederkreis*, op. 24, sorprende por su calidad musical, a pesar de que son prácticamente los primeros *lieder* que componía Schumann, y en todo caso, el primer ciclo de *lieder* sobre poemas de un mismo autor. Consta de nueve *lieder* que aparecen en el mismo orden del texto de Heine, que el poeta reúne bajo el título de *Lieder*, dentro del primer ciclo del *Buch der Lieder*. Fueron compuestos en febrero de 1940, cuando Schumann todavía no había ganado el juicio contra Friedrich Wieck por su negativa a conceder la mano de su hija Clara y permitir la boda de ésta con el joven músico. Se supone que por este motivo los *lieder* de este ciclo también reflejan la incertidumbre y el pesar del amor no consumado.

El ciclo de *Lieder Dichterliebe*, op. 48, compuesto por Schumann entre el 24 de mayo y el 1 de junio de 1840, es una colección de 16 *lieder*, cuyos textos son una selección de poemas del ciclo *Lyrisches Intermezzo* dentro del *Buch der Lieder* de Heine, como señalábamos anteriormente. En principio se trataba de un ciclo de 20 *lieder*, como se puede leer en la portada del manuscrito de 1840. En noviembre de 1843, Schumann ofreció a la editorial Peters el ciclo de *lieder* con poemas de Heine en su versión íntegra, con 20 *lieder*, pero antes de que vieran la luz, decidió excluir 4 *lieder*, que se publicarían posteriormente en 1854 y 1858; asimismo cambió el título por *Dichterliebe* y la dedicatoria. La publicación definitiva del ciclo de *lieder* tuvo lugar en septiembre de 1844.

En otros ciclos de este compositor, como *Frauenliebe und -leben*, con textos de Adelbert von Chamisso, la estructura cíclica está marcada claramente: Schumann cierra el ciclo con una coda que retoma el tema del primer *lied*. En *Liederkreis*, el compositor abre y cierra el ciclo con un *lied* en la misma tonalidad, re mayor. En el caso de *Dichterliebe*, el autor interviene directamente modificando la estructura lineal del texto: altera el orden, y hace al mismo tiempo una selección de poemas. Examinemos más de cerca la relación entre la elección musical y la textual de Schumann.

3. *Liederkreis* y su concepción cíclica

Schumann comenzó con *Liederkreis*, ‘Ciclo de canciones’, a interesarse por la concepción cíclica del *lied*. Los nueve *lieder* que componen este ciclo mantienen la linealidad de los poemas escritos por Heine, que él mismo tituló *Lieder*, y que están incluidos dentro en el primer ciclo *Junge Leiden*. Si bien los poemas no muestran una unidad argumental, sí están hilvanados mediante una cierta unidad temá-

tica que muestra el estado anímico del yo lírico ante los avatares del amor, pocas veces correspondido o realizado.

Más allá de esta unidad temática, Schumann dotó de una unidad estructural a su ciclo que se refleja en las tonalidades escogidas y la relación tonal que mantienen los *lieder* (cf. Kross 1989:138). Muestra de ello es el hecho de que el primer y el último *lied* están escritos en re mayor, con lo que el círculo ('Kreis') se completa y le confiere su carácter de ciclo cerrado. También hay afinidades melódicas y el uso de una breve secuencia cromática en la voz del piano.

El sujeto lírico, que al mismo tiempo es compositor, cantante, poeta, y quien sufre los diferentes estados de ánimo desde la euforia y la inquietud de la espera hasta la impaciencia, la desesperación, la melancolía y la tristeza del amor perdido se concentra en la *persona*⁶. Este postulado teórico se puede aplicar no sólo a los dos ciclos de *lieder* sino a otros muchos *lieder* en los que aparece el mismo sujeto lírico en primera persona. De este modo se resuelve el problema clásico de la identidad de este sujeto, y lejos de atribuirle el rol de compositor o escritor, esta *persona* sintetiza y aúna los diferentes actantes que intervienen en el proceso creador, en consonancia con la unidad de poesía y música que postulábamos al principio y la concepción del Romanticismo, que trasciende un arte concreto para convertirse en una filosofía de vida. El hecho de que este sujeto sea consciente de su papel se demuestra a lo largo de los *lieder*. Un buen ejemplo que ilustra lo expuesto se halla en la primera estrofa del noveno y último *lied* del ciclo:

Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold,
Mit duft'gen Cypressen und Flittergold
Möchte ich zieren dies Buch
Wie ,nen Totenschreien,
Und sargen meine Lieder hinein.⁷

La *persona* se erige en cantor de sus propios sentimientos al mismo tiempo que escritor de versos, lo que lleva a la poetización del arte. Podemos ver en este gesto una metareflexión sobre sí mismo en el que la *persona* se descompone en sus vertientes de músico, poeta y amante sin dejar de ser uno. Un proceso semejante encontramos en el último *lied* de *Dichterliebe*, cuando el poeta decide enterrar sus canciones⁸.

⁶ Este concepto fue postulado por Edward T. Cone, en su obra *The Composer's Voice*. Berkeley, 1974, y es el punto de partida para el estudio sobre el ciclo *Liederkreis* que realiza Höckner (ver bibliografía).

⁷ Con mirros y rosas, llenos de encanto y gracia, / con cipreses perfumados y oropeles / quiero decorar este libro / como un monumento funerario / y enterrar mis canciones en él.

⁸ Ver el punto 4. del presente artículo, el *lied* XVI del ciclo *Dichterliebe*, *Die alten, bösen Lieder*.

En el primer lied del ciclo, *Morgens steh' ich auf und frage*, el poeta sufre una decepción al esperar la llegada de la amada que no viene. Ya al final de la primera estrofa, Schumann repite en su composición las palabras *auch heut* (también hoy) sobre un ritardando (en el segundo compás del tercer sistema de la ilustración I), que acentúa la sensación de repetición y decepción, lo que le impide conciliar el sueño por las noches y le hace vagar en un estado de ensoñación.

I.

Morgen steh ich auf und frage:

Kommt feins Liebchen heut?

Abends sink ich hin und klage:

Ausblieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer

Lieg ich schlaflos, wach;

Träumend, wie im halben Schlummer,

Wandle ich bei Tag.⁹

Ilustración I: Compases iniciales de *Morgens steh' ich auf und frage*

(Orig. Dür.) Allegretto R. Schumann, Op. 24 Nº 1

Singstimme

1. Pianoforte

Mor-gens stell ich auf und fra-ge:

kommt feins Lieb-chen heut? A - bends sink ich hin und kla-ge: aus blieb

sie auch heut, auch heut! In der Nacht mit mei - nem Kummer lieg' ich schlaflos,

ritard.

ritard.

ritard.

ritard.

⁹ Por las mañanas me levanto y me pregunto: / ¿vendrá mi bien amada hoy? / Por la noche me acuesto y me lamento / de que tampoco venga hoy. / Por la noche con mis cuitas / no concilio el sueño y estoy despierto, / soñando, como envuelto en un sopor, / camino durante el día.

Si bien en el primer lied ya aparece el poeta en estado de ensoñación, en el tercer lied, *Ich wandelte unter den Bäumen*, aparece el motivo del sueño, típico de la poesía del Romanticismo. Así, la primera estrofa de las cuatro que compone el poema reza:

Ich wandelte unter den Bäumen
Mit meinem Gram allein;
Da kam das alte Träumen,
Und schlich mir ins Herz hinein.¹⁰

Este sueño contrasta con el sueño de la muerte en el cuarto lied *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*:

Lieb Liebchen, leg's Händchen auf Herz mein,
Ach hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,
Der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft bei Tag und Nacht,
Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.
Ach! Sputet euch, Meister Zimmermann,
Damit ich balde schlafen kann.¹¹

Schumann imita en la mano derecha el latir del corazón con acordes de corcheas a contratiempo sin bajo en la mano izquierda sobre un compás de 2/4. La mano izquierda, con una blanca, entra al mismo tiempo que *Zimmermann* en la primera estrofa o *Meister Zimmermann* en la segunda, es decir, con el carpintero que le está construyendo el féretro. Al principio de la segunda estrofa, encontramos una pequeña variación en la mano izquierda del piano, que entra con el martilleo (*häm-mert*): son negras ligadas descendentes: mi-si-mi-si-mi. Este juego de tónica-subdominante reproduce figurativamente el monótono martilleo del que nos habla el poeta.

Otra muestra de la maestría de Schumann se encuentra en que la voz tiene un silencio tanto antes de *Totensarg* (féretro) como *schlafen kann* (poder dormir): se

¹⁰ Paseaba bajo los árboles / solo con mi melancolía / entonces volvieron los sueños de antaño / y penetraron en mi corazón.

¹¹ Mi dulce amor, pon la mano sobre mi corazón, / ¡ah! ¿oyes cómo late en su pequeña cámara? / Allí habita un carpintero malvado y mezquino / que me está construyendo un féretro. / Martillea y golpea de noche y de día, / y me ha privado del sueño desde hace mucho. / ¡Ah! Apresúrese, maestro carpintero, / para que pronto pueda dormir.

detiene el movimiento de corcheas sobre estas palabras como si cesase el latido del corazón, de modo que el final del lied las últimas palabras, *schlafen kann*, resuenan solas y este sueño evoca la muerte deseada por el amante.

Ilustración II: Segunda estrofa de *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*.



El séptimo lied, *Berg' und Burgen schau'n herunter*, es una muestra de lied estrófico, como se puede constatar en la repetición en el quinto compás, donde comienza el texto de cada estrofa, lo que lo convierte en algo inusual en los ciclos tratados, ya que Schumann prefirió la forma del lied no estrófico (*durchkomponiertes Lied*). El movimiento de las semicorcheas formando octavas de la mano derecha, junto al compás nos recuerda al suave movimiento de una barca sobre las olas, en este caso del Rin.¹²

Ilustración III: Compases iniciales de *Berg' und Burgen schau'n herunter*



¹² Recordemos que el río Rin también aparece en el sexto lied de *Dichterliebe*, *Im Rhein, im heiligen Strome*.

El ciclo se cierra con el noveno lied, *Mit Myrten und Rosen*, en el que Heine hace alusión en la última estrofa a la disolución del lenguaje cuando desaparece el encanto mágico de las canciones en el libro donde están enterradas, en consonancia de nuevo con el postulado de la unidad entre música y palabra, que sin la música se convierte en un medio de evocar viejos sentimientos del pasado:

Dann löst sich des Liedes Zauberbann,
Die blassen Buchstaben schau'n dich an,
Sie schauen dir flehend ins schöne Aug',
Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.¹³

La música contribuye a la vivificación de la poesía y, por ende, del lenguaje, y cuando cesa la música, el texto se convierte en una materia inerte portadora de recuerdos y emociones pasadas.

Aun cuando este ciclo de lied no goza de tanta popularidad como otros, tanto por su musicalidad como por su concepción estructural da cuenta de cómo Schubert concebía un ciclo como una totalidad.

4. Música y poesía en *Dichterliebe*

El ciclo de lied *Dichterliebe*, 'Amor de poeta', gira en torno al amor expresado a través de un sujeto lírico masculino en primera persona. Esta unidad temática no resulta ser evidente por el título que Heine puso a su ciclo de poemas, *Lyrisches Intermezzo* (Intermezzo lírico), dentro del *Buch der Lieder*. Sin embargo, no se limita a hacer un canto a la exaltación del sentimiento amoroso: encontramos en los lieder de Schumann toda la riqueza cromática y la variedad de matices que Heine presenta en sus versos. A pesar de que Schumann compuso el ciclo en el mismo año en que pudo consumir su amor con Clara Wieck, los lieder de *Dichterliebe* reflejan una amplia paleta de matices que da color a una concepción personal de uno de los sentimientos más comunes y recurrentes a lo largo de la historia del arte tanto musical como literario. El compositor también reelabora la sutil ironía de Heine y hace un recorrido por el amplio espectro de los sentimientos amorosos desde la alegría y la efusión del enamorado, pasando por la melancolía, la tristeza y la amargura del amor no correspondido o perdido. Si bien Schumann intenta suavizar el cinismo y la ironía presentes en los poemas del *Lyrisches Intermezzo*, hay razones para pensar que al compositor, debido a su gran interés por la

¹³ Entonces se romperá el encanto mágico de la canción, / y las pálidas letras te mirarán, / te mirarán suplicantes a tus bellos ojos / y te susurrarán con un aire de nostalgia y amor.

literatura, no se le escaparon los matices de la poesía de Heine. Schumann lo conoció en 1828, y lo describió como un “hombre pequeño e irónico” y, del mismo modo, comentó que en su poesía se podía apreciar “el sarcasmo abrasivo y grotesco, la caricatura de la grandeza y la dignidad humanas” (Plantinga 1992:257). Tras una cuidadosa selección de entre los sesenta y seis poemas del *Lyrisches Intermezzo*, el resultado final es el ciclo que consta de dieciséis lieder, tal y como lo conocemos actualmente.¹⁴

Los cuatro primeros lieder, corresponden a los primeros poemas tras el prólogo, I, II, III y IV, (*Im wunderschönen Monat Mai*; *Aus meinen Tränen sprießen*; *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*; *Wenn ich in deine Augen seh*); los tres siguientes corresponden a los poemas VII, XI y XVIII y aparecen en el mismo orden en que los publicó Heine, (*Ich will meine Seele tauchen*; *Im Rhein, im heiligen Strome*; *Ich grolle nicht*), respectivamente. Los cuatro siguientes en orden inverso, en grupos de dos: por una parte, el XXII y el XX (*Und wüßten's die Blumen, die kleinen*; *Das ist ein Flöten und Geigen*) y, por otra, el XL y el XXXIX (*Hör' ich das Liedchen klingen*; *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*); el resto de los poemas siguen su orden, aunque no presentan siempre una contigüidad espacial, pero sí temática: el XLV (*Am leuchtenden Sommermorgen*) no está en relación directa con los otros, pero los poemas LV y LVI retoman el motivo del sueño¹⁵ (*Ich hab im Traum geweinet*; *Allnächtlich im Traume seh ich dich*). Este motivo también se halla presente, de modo tangencial, en el penúltimo lied; se vuelve a alterar el orden de los poemas, ya que se trata del XLIII (*Aus alten Märchen winkt es*). El último lied que cierra el ciclo también es el poema que cierra el *Lyrisches Intermezzo*, el LXV (*Die alten bösen Lieder*).

Schumann, además de elegir el mismo poema que Heine para cerrar el ciclo de lieder, lo hace con su sello personal, una sencilla melodía interpretada por el piano, acompañada por arpeggios descendentes, de gran lirismo, que ya aparece cerrando el lied XII, *Am leuchtenden Sommermorgen*, en si bemol mayor; al final del ciclo, a modo de coda y con una pequeña variación, la tonalidad elegida es si mayor.

El amor aparece en el primer lied del ciclo, *Im wunderschönen Monat Mai*, como una declaración del poeta a la amada en el despertar de la primavera, y se hallan todos los elementos típicos y tópicos de la naturaleza que se utilizan en el Romanticismo como decorado del escenario amoroso: las flores que se abren y los pajarillos que cantan, y el palpitante y anhelante corazón del poeta. Estos mismos

¹⁴ El ciclo de lieder *Dichterliebe* se publicó tras dejar cuatro de los veinte que incluía la primera versión, la que el compositor ofreció a la editorial de música Peters en 1843. Se cree que fue Clara Wieck quien le llevó a excluir los otros cuatro lieder. Sobre esta cuestión, cf. Dinslage (1993:34).

¹⁵ Estos dos poemas formaban, en la primera versión con veinte lieder, una unidad temática con el poema LIV *Mein Wagen rollet langsam*, que aparecen en el *Buch der Lieder* juntos en orden sucesivo, como se puede observar en la numeración. Éste es uno de los lieder que Schumann excluyó del ciclo en la versión definitiva.

típicos tópicos vuelven a aparecer en diversos *Lieder* a lo largo del ciclo: en el segundo *Lied*, *Aus meinen Tränen sprießen*, y también reaparecen en el octavo, *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*.

I.¹⁶

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.¹⁷

II.

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk ich dir die Blumen all,
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.¹⁸

El tercer *Lied*, *Die Rose, die Lilie, die Taube*, es un exultante y alegre canto a los encantos de la amada a la que compara con los elementos románticos recurrentes a los que se aludía previamente: la amada es una rosa, un lirio, una paloma y un sol, a quien el sujeto lírico hace objeto de su amor.

III.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt ich einst alle in Liebeswonne.

¹⁶ Quiero expresar mi agradecimiento a José Antonio Calañas por las traducciones al español de los diversos poemas y fragmentos de *Dichterliebe*.

¹⁷ En el hermoso mes de mayo, / cuando todo retoñaba, / es cuando en mi corazón / brotó el amor. / En el hermoso mes de mayo, / cuando todos los pájaros cantaban, / es cuando le confesé / mis anhelos y añoranzas.

¹⁸ De mis lágrimas brotaban / y se abrían muchas flores / y mis suspiros tornaban / en coro de ruiseñores. / Y si tú me amas, mi niña, / te regalo las flores, todas, / y en tu ventana entonará / su canción el ruiseñor.

Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine
 Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
 Sie selber, aller Liebe Bronne¹⁹,
 Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.²⁰

En el lied, de movimiento animado, la rima interna de las palabras que expresan las características referidas a la amada *Kleine, Feine y Reine* junto con *Eine* queda resaltada por la acentuación del compás de 2/4. Schumann repite además al final del lied la frase *ich liebe alleine die kleine, die Feine, die Reine, die Eine*, y modifica de este modo el texto original escrito para realzar esta rima interna, y al mismo tiempo resalta las palabras que caracterizan a la amada. Es más, podemos observar una reduplicación de la palabra *Eine* con la figuración de una negra con puntillo ligada a una semicorchea, de nuevo destacando la primera sílaba con el ritardando, en el último sistema.

Ilustración IV: Compases finales del lied *Die Rose, die Lilie, die Taube*



Sin embargo, ya en el cuarto lied, *Wenn ich in deine Augen seh*, aparece un elemento que produce cierta sensación de extrañeza: al final de la segunda estrofa el yo lírico masculino llora ante la declaración de amor por parte de la amada:

¹⁹ En el lieder de Schumann, la palabra *Bronne* en el poema de Heine se sustituye por *Wonne*. No se sabe con certeza si se trata de un error de edición o de una decisión del compositor.

²⁰ La rosa, el lirio, la paloma el sol / los amaba a todos antes con delirio. / Mas ya no los amo, pues sólo amo / a la menuda, la delicada, la pura, a ella / ella misma, fuente de todo amor / es rosa y lirio y paloma y sol.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.²¹

Ilustración V: *Wenn ich in deine Augen seh*, compases 12 a 17



No sabemos exactamente el motivo por el que el sujeto lírico derrama las amargas lágrimas: quizás no puede corresponder al amor ofrecido. Schumann destaca la frase *ich liebe dich!* cambiando el movimiento de corcheas del piano por una negra con puntillo, lo que acentúa el ritardando sobre esta frase clave. También destaca la importancia de la palabra *bitterlich* al alargar la primera sílaba acentuada, de nuevo en forma de negra con corchea, frente a las corcheas del resto de la melodía.

Tras el IV lied, en cuyo texto se observa una transición temática, en el lied V *Ich will meine Seele tauchen*, el tratamiento del amor ya no es el del sentimiento correspondido y exultante, sino que el poeta echa de menos el beso de la amada. Mientras que en el poema V el poeta recuerda la sensación de los besos de la amada, en el lied VI *Im Rhein, im heiligen Strome*, es la imagen de una virgen la que lleva al poeta a rememorar el rostro de la amada. La figuración de la melodía en el acompañamiento pianístico, que consiste en una corchea ligada a una negra con puntillo, y la indicación de matiz *forte* son elementos que contribuyen a crear

²¹ Cuando me reclino en tu pecho / me sobreviene un deseo celestial; / mas cuando dices: ¡te amo! / caen mis lágrimas con amargura.

una sensación de grandeza y majestuosidad acorde con el texto, según la retórica musical al uso. Esta figuración se extiende a lo largo de todo el lied; Schumann se había pronunciado en alguna ocasión sobre los acompañamientos basados en una única figuración ilustrativa, como en este caso (cf. Plantinga 1992: 257). Probablemente, Schumann intenta reflejar la pomposidad del texto de Heine, y la torpeza intencionada de repetir *groß* en el verso tres y cuatro de la primera estrofa. Esta sensación de pesadez se repite en la melodía a través de la duración del texto, en la que las blancas, algunas con doble puntillo, y las redondas, contribuyen a crear una atmósfera de majestuosidad.

VI.

Im Rhein, im heiligen²² Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heilige Köln.
Im Dom, da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre Liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.²³

Sin embargo, esta pomposidad se torna en pesar cuando el yo lírico evoca a la amada en la imagen sagrada. En la melodía descendente con la misma figuración (corchea en anacrusa y blanca) del penúltimo verso, Schumann repite el fragmento de texto *die Lippen*, destacando así el recuerdo físico de la amada frente al ambiente sagrado dentro de la catedral. El lied se cierra con una coda musical repitiendo la figuración del principio, con una escala descendente, con la nota del bajo reduplicada en una octava, que alude al pesar interior del amante que se enfrenta al recuerdo de la amada.

²² En el poema de Heine aparece *schönen* en lugar de *heiligen*.

²³ En el Rin, el río sagrado, / se refleja en las olas / con su gran catedral / la sagrada gran Colonia. / En la catedral hay un retrato / pintado en cuero dorado, / que al caos de mi vida / ha arrojado luz dulcemente. / Angelotes y flores revolotean / en torno a Nuestra Señora; / los ojos, los labios, las mejillas, / idénticos son a los de la amada.

Ilustración VI: Fragmento del lied *Im Rhein, im heiligen Strome*



El dolor del amor perdido en todo su apogeo se refleja en la energía que se desprende de la figuración en el acompañamiento pianístico del lied VII *Ich grolle nicht*. El movimiento de la mano derecha del piano se compone de acordes de corchea; este movimiento no cesa hasta los tres acordes finales. Schumann combina con una maestría singular la música con el texto del lied. Naturalmente, el peso específico del texto se concentra en la palabra *Herz*, que es una blanca con puntillo ligada a una corchea, de una duración más larga que el resto de las sílabas. Del mismo modo, la palabra *längst*, en el sentido de ‘hace mucho tiempo’, es una redonda ligada a una blanca.

VII.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Ewig verlор'nes Lieb! Ich grolle nicht.

Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,

Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traume

Und sah die Nacht in deines Herzens Raume

Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,

Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.²⁴

²⁴ No me lamento, aunque se me rompa el corazón, / ¡Amor perdido para siempre! No me lamento. / Igual que refulges con tocado de diamantes, / no entra rayo alguno en la noche de tu corazón. / Hace mucho que lo sé. Te vi en sueños, / y vi en tu corazón la noche / y vi la serpiente que devora tu corazón, / vi, mi amor, cuán desgraciada eres.

Ilustración VII: Compases finales del lied *Ich grolle nicht*



Schumann hace música con el texto mismo en este lied fusionando ambas artes para dotarlo de un sentido y una calidad excepcionales. En la ilustración VII se pueden observar las correcciones que añadió a la primera impresión, las notas pequeñas en los compases 9, 10 y 11 comenzando por el final: de este modo queda destacada la melodía coincidiendo con el punto álgido del poema.²⁵ Las notas sobregudas confieren una expresividad mucho mayor al lied.

Otro tono diferente al de la desesperación lo hallamos en el lied XI *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, que trata de amores no correspondidos, cuando un muchacho se enamora de una muchacha, y ésta de un tercero. Schumann elige un compás de 2/4 con un ritmo de danza relativamente rápido, dándole un tono jocoso.

XI.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andren erwählt;
Der andre liebt eine andre
Und hat sich mit dieser vermählt.

²⁵ En la versión de *Dichterliebe* interpretada por Fischer-Dieskau, se canta la melodía superior.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.²⁶

Uno de los lieder más bellos, tanto por su música como por el texto, es el XII, *Am leuchtenden Sommermorgen*. El yo lírico camina en silencio por el jardín, acompañado por arpeggios descendentes, mientras que la naturaleza se vuelve antropomórfica en forma de flores que susurran y hablan, y que, además, se dirigen al poeta. La naturaleza abandona su papel pasivo, de mero escenario para los sentimientos del poeta, tal y como se proyecta en el Romanticismo, para cobrar vida y albergar sentimientos propios: las flores miran con compasión al poeta que camina en silencio. Esta concepción antropomórfica de elementos de la naturaleza también aparece en el lied VIII *Und wüssten's die Blumen, die kleinen*, en el que los elementos típicos, las flores y los ruiseñores, pero también las estrellas, son los encargados de consolar al poeta en su dolor. Pero veamos este tratamiento en *Am leuchtenden Sommermorgen*:

XII.
Am leuchtenden Sommermorgen
Geh ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen
Und schaun mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!²⁷

²⁶ Un joven ama a una chica / que ha elegido a otro. / Este ama a otra / y con ésta se casó. / La joven desechada toma / como marido al primero / que se cruza en su camino; / el joven lo pasa muy mal. / Es una historia antigua / pero siempre es actual; / y justo a quien le acontece / se le parte el corazón.

²⁷ Una luminosa mañana estival / camino errático en el jardín. / Susurran y hablan las flores, / yo, sin embargo camino mudo. / Susurran y hablan las flores / y me miran compasivas: / No te enojes con nuestra hermana, / hombre de semblante triste y pálido.

Cuando las flores hablan dirigiéndose a la *persona* que pasea muda, la tonalidad modula a sol mayor y marca un tiempo más lento; del mismo modo, Schumann destaca el significado de los adjetivos *trauriger* (triste) y *blasser* (pálido) con un ritardando. El lied finaliza con una coda a cargo del piano de gran belleza lírica que recuerda el vagar taciturno. Esta coda pianística se repite al final del ciclo *Dichterliebe*, en otra tonalidad y en otro compás. La música del piano mantiene su figuración en forma de arpeggios descendentes con una simple melodía. Resulta curioso que Schumann quisiera cerrar el ciclo con la misma coda en el último lied, el XVI, titulado *Die alten, bösen Lieder*, si bien la coda final aparece en otra tonalidad, si mayor, y con compás 6/8, mientras que en el número XII, la tonalidad de esta coda es si bemol mayor, y el compás 6/4.

A partir del lied XIII se puede hallar un denominador común temático: el motivo del sueño y el mundo onírico en oposición a la realidad, típico en la poesía del Romanticismo.²⁸ Este motivo tiene su origen en la poesía popular. Si observamos la estructura de los lieder XIII y XIV, *Ich habe im Traum geweinet* y *Allnächtlich im Traume*, ambos se componen de tres estrofas de cuatro versos, con rima abcb²⁹.

XIII.

Ich habe im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floß noch von der Wange herab.

Ich habe im Traum geweinet,
Mir träumt', du verließest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärest mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.³⁰

²⁸ El motivo del sueño es recurrente en los autores románticos. Una comparación interesante de este motivo entre Heine y Bécquer la hallamos en Siguán (1999:97 ss.).

²⁹ El origen popular del motivo y de los lieder se puede hallar en algunas canciones populares alemanas como *Ich hab' die Nacht geträumet*, que surgió hacia 1770 (cf. Dinslage 1993:35).

³⁰ He llorado en sueños, / soñaba que yacías en la tumba. / Desperté y las lágrimas / aún caían por mis mejillas. / He llorado en sueños, / soñaba que me abandonabas. / Desperté y aún lloré / largo tiempo con amargura. / He llorado en sueños, / soñaba que aún eras buena conmigo. / Desperté, y aún ahora / fluye incontenible mi llanto.

XIV.

Allnächtlich im Traume seh ich dich,
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perletränenröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und's Wort hab ich vergessen.³¹

El tema del lied XIII, *Ich habe im Traum geweinet*, es el sueño del poeta en la tumba de la amada, imagen frecuente en la poesía del Romanticismo. La tonalidad del lied, compuesto en mi bemol menor, simboliza la tumba y la muerte.³² El yo lírico queda paralizado por la pesadilla terrible de la muerte de la amada. Esta rigidez e inmovilidad queda reflejada mediante la melodía de la voz, un si bemol que varía a do bemol en la sílaba acentuada de *geweinet*, en un *solo* que confiere una expresividad mucho mayor al texto, destacando la soledad del poeta. El piano entra tras la voz con acordes en staccato, acentuando la inmovilidad del sujeto lírico. Hasta la tercera estrofa no entra el piano acompañando paralelamente a la voz, en el momento que el sueño deja de ser una pesadilla y se convierte en una ilusión: *...mir träumte, du wär'st mir auch gut*.

Schumann da un mayor relieve al significado del texto mediante el ritardando sobre el último verso de las dos primeras estrofas, mientras que el ritardando en la tercera estrofa se encuentra sobre la sílaba *wär'st*, un do natural frente a la melodía si bemol-do bemol precedente. De este modo se destaca la irrealidad y la ilusión del durmiente que sueña con que aún cuenta con el favor de su amada.

El lied concluye con el mismo motivo del piano en staccato. A lo largo del lied, los silencios desempeñan un papel fundamental, ya que contribuyen a crear una

³¹ Todas las noches te veo en sueños / y te veo saludarme amable, / y empezando a llorar me arrojo / a tus dulces pies. / Tú me miras apenada / y agitas tu cabecita rubia; / de tus ojos se deslizan / como perlas tus lágrimas. / Me susurras en secreto una palabra / Y me das el ramo de ciprés. / Despierto y el ramo ha desaparecido / y la palabra la he olvidado.

³² El lied de Schubert *Am Grabe Anselmos* sobre un poema de Matthias Claudius también está compuesto en la misma tonalidad (cf. Dinslage 1993: 36).

atmósfera de tensión entre una parte y otra de la melodía, sobre todo en lo que se refiere a la larga pausa que separa el motivo del piano con los dos últimos acordes que cierran el lied.

Ilustración VIII: Compases 1 al 8 de *Ich hab' im Traum geweinet*



Otro recurso para destacar la expresividad textual es la dinámica. En la ilustración VIII podemos observar el regulador a forte que culmina de nuevo en la sílaba acentuada *-wei-* de la palabra *geweinet*; el siguiente regulador de piano a forte se sitúa a lo largo de en la segunda estrofa, y nos señala la salida del sueño; en la primera estrofa es el piano quien marca esta salida del sueño en el acorde tras la misma frase *ich wachte auf* en el compás 9.

Como ya se ha mencionado previamente, Schumann quiso cerrar el ciclo con el último lied, *Die alten, bösen Lieder*, con la misma coda a cargo del piano que aparece al final del lied XII en otra tonalidad y con pequeñas variaciones. El texto del lied corresponde al último poema del *Lyrisches Intermezzo*. Al igual que en *Liederkreis*, la *persona* pretende enterrar sus canciones, como canta en la primera estrofa:

Die alten bösen Lieder,
Die Träume bö's und arg,
Die laßt uns jetzt begraben;
Holt einen großen Sarg.³³

³³ Las viejas y malignas, canciones / los sueños malos y malignos / vamos a enterrarlos ahora; / buscad un gran féretro.

No sólo el poeta y músico pretende enterrar sus canciones y poemas, sino también el amante quiere arrojar un pesado féretro al mar. Además de las canciones, en la última estrofa nos desvela el pequeño misterio de lo que contiene el féretro:

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt³⁴ auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.³⁵

Tras finalizar el texto, la tonalidad inicial del lied, si menor, modula a si mayor para exponer la coda. Según Plantinga (1992: 257), esta coda que cierra el lied, y por lo tanto también el ciclo, simboliza el perdón y la reconciliación. Éste es uno de los motivos que hacen pensar que Schumann quiso suavizar la amargura y la ironía que se desprenden de los versos de Heine. La belleza de este fragmento pianístico final sirve de colofón a uno de los ciclos de lieder más logrados en la historia de la música, en el que, como se ha pretendido mostrar, la música y el texto se fusionan para expresar toda la riqueza y variedad de sentimientos que evoca el amor.

5. Recapitulación

La presente contribución se ha centrado en dos de los ciclos de lieder, *Liederkreis*, op. 24, y *Dichterliebe*, op. 48, compuestos por Schumann sobre textos de Heine para analizar en qué consiste la estrecha relación entre música y literatura en el Romanticismo alemán, y cómo se refleja esta simbiosis en los dos ciclos.

En primer lugar, se ha situado el lied romántico en su contexto, destacando su concepción como ciclo. La aproximación se ha realizado desde sus dos vertientes, la musical y la literaria, para observar la relación que existe entre la música y el texto literario. En segundo lugar, se ha expuesto la concepción musical y literaria tanto de Schumann como de Heine, que es el caldo de cultivo para que floreciera los ciclos de lieder con su propia idiosincrasia. En tercer lugar se han repasado brevemente los dos ciclos de lieder por separado, y se ha mostrado algunos ejemplos en los que la música y el texto se apoyan para crear un significado común.

El tratamiento del lied que hace Schumann muestra una sensibilidad especial hacia los textos seleccionados, como se refleja no sólo en los dos ciclos de Heine, sino en los otros ciclos de lieder que compuso. Su sentido literario le impulsó a

³⁴ En el poema de Heine aparece la palabra *legt* en vez de *senkt*.

³⁵ ¿Y sabéis por qué el féretro / es así de grande y pesado? / Metí dentro todo mi amor / y todo mi dolor también.

musicalizar textos, a los que dotó de una expresividad singular, a la vez que los enriqueció con matices allá donde las palabras no pueden llegar. Por su parte, Heine dota a sus poemas de una musicalidad y una sensibilidad melódica que los hace adecuados para convertirlos en música, ya que otros compositores, como Wolf, también se sirvió de sus poemas para componer *lieder*.

El análisis realizado está sujeto a las limitaciones propias de una contribución de este tipo. En el tintero quedan muchos aspectos que puntualizar, pero quizás sea el momento de prescindir de la teoría y de la palabra para dar paso al disfrute de los sentidos a través de estos maravillosos *lieder*.

6. Reseñas Bibliográficas

BORCHARD, B.

- 1992 *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Furore Verlag.

DINSLAGE, P.

- 1993 Traum, Phantasmagorie und Ironie in den Heine-Liedern Robert Schumanns, dargestellt an *Mein Wagen rollet langsam* op. 142/4. En: Ed. Wendt. 33 – 42.

FERRER MORA, H. y CALAÑAS CONTINENTE, J. A.

- 2002 “La poesía de la música y la música de la poesía: Schumann, Heine y el ciclo de *lieder Dichterliebe*”. En: R. Beltrán et al., Homenaje a Lus Quirante. Vol II: Estudios Filológicos. Valencia: Universitat de Valencia. (Anejo (de Quaderns de Filología), pp. 553-568).

FINSCHER, LUDWIG ED.

- 1996 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler.

GRIMM, GUNTER E., Y MAX, FRANK REINER, EDS.

- 1989 *Deutsche Dichter Band 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz*. Stuttgart: Reclam.

HEINE, H.

- 1827 *Buch der Lieder*. Ed. Bernd Kortländer, 1990. Stuttgart: Reclam.

HÖCKNER, B.

- 1993 Spricht der Dichter oder der Tondichter? Die multiple *persona* und Robert Schumanns *Liederkreis* op. 24. En: Ed. Wendt. 18-32.

HÖHN, GERHARD, ED.

- 1991 *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
1997 *Heine Handbuch. Zeit-Person-Werk*. Stuttgart/Weimar, Metzler (2ª ed. revisada y ampliada).

JANÉ, J.

- 1999 “Evolució de Heine: del Romanticisme a la Jove Alemanya”. *Forum* 9: 28-48.

KORTLÄNDER, B., ED.

1995 *Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine*. Stuttgart: Reclam.

KROSS, S.

1989 *Geschichte des deutschen Liedes*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NAUMANN, B., ED.

1994 *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik*. Stuttgart/Weimer: Metzler.

PLANTINGA, L.

1992 *La música romántica*. Torrejón de Ardoz: Akal.

REICH-RANICKI, MARCEL ED.

1994 *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Heinrich Heine bis Friedrich Nietzsche*. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel Verlag.

SIGUAN, M.

1999 "Heine und Bécquer: neue Lyrik und moderne Romantik". *Forum* 9: 97-103.

SCHUMANN, R.

(sin año) *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. (Vols. I y II). Ed. Max Friedlaender (sin año). Frankfurt a. M.: Peters.

WEBER, HORST ED.

1992 *Metzler Komponisten Lexikon*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

WENDT, MATTHIAS ED.

1993 *Schumann und seine Dichter*. Mainz: Schott.

Referencias discográficas

SCHUMANN, ROBERT

2000 *Liederkreis*, op. 24. Romanzen und Balladen. Nathalie Stutzmann, Contralto; Inger Sodergren, Piano. BMG, 2000.

1979 *Frauenliebe und -leben*. Brigitte Fassbaender, Mezzosoprano; Irwin Gage, Piano;

/1985 *Dichterliebe*. Dietrich Fischer-Dieskau, Barítono; Christoph Eschenbach, Piano. Deutsche Grammophon 1979/1985.

Narratividad en la sonata en si menor de Liszt: quiebra motívica y quiebra actorial.

Luis Ángel de Benito

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Departamento de Composición
Profesor de la Saint Louis University (Madrid)
luisan@mundofree.com

Todavía para Arrau o Brendel la *Sonata* de Liszt era una escenificación del *Fausto* de Goethe. Otros la vieron insolentemente autobiográfica. Otros no la pudieron soportar, como Robert Schumann, su dedicatario, que escapó por una puerta lateral, o como Brahms, que según la leyenda se durmió en su butaca, valientemente, mientras el gran Liszt la interpretaba en Altenburgo¹.

Hoy sin embargo rechazamos que la *Sonata* deba su esencia a cualquier “programa exterior”, a cualquier referente literario. Es cierto que la compuso durante una efervescencia literario-musical: *Prometeo* (1850), *Mazeppa* (1851), *Armonías poéticas y religiosas* (1853), *Orfeo*, *Los Preludios* y la *Sinfonía Fausto* (1854), cuando musicaba pasajes de Lamartine, de Hugo, de Heine, y cuando inventaba el poema sinfónico. Pero es significativo el silencio de Franz Liszt sobre su *Sonata en Si menor*: ningún subtítulo, ningún epígrafe, ninguna invocación. Era por tanto música abstracta, emancipada del patrocinio literario. Hoy creemos que se narra a sí misma, independiente de cualquier otro referente.

Al afirmar esto, al referirme a la capacidad narrativa de los sonidos en abstracto, de una sonata como ésta, o de la música romántica en general, debo citar a los musicólogos narrativistas, autores que vienen publicando desde los años 80, fortalecidos como grupo en los congresos de Imatra desde 1995: Karbusicky, Tarasti, Newcomb, Agawu, Monelle, Mâche, Grabócz, Hatten, Nattiez, Abbate, Miereanu, Lidov, etc. Les remito al amplio y objetivo artículo de Fred Maus (“*Narratology*”), en la última edición del Grove, como aproximación a esta apasionante corriente. Específicamente sobre Liszt debo mencionar los análisis de Márta Grabócz de la Universidad de Estrasburgo, quien aplicó los esquemas actanciales de Greimas a

¹ Sobre la leyenda véase Schonberg 1991:276; Geiringer 1984:38-39 lo considera improbable.

la forma Sonata (Grabócz 1994, 1998, 1999) y vio los temas musicales como actores y actantes, en la línea de su antecesor Eero Tarasti². Asimismo aplicó la terminología semiótica, desde semas hasta isotopías, a la música de Liszt (Grabócz 1996). En su opinión, esta Sonata transcurre en siete programas narrativos.

Así pues, a la luz de los hallazgos narrativistas, hoy es congruente deducir que la *Sonata* de Liszt incorpora un argumento puramente musical, intraducible verbalmente, pero efectivo y poderoso. Desde aquella intuición de Schenker en 1906, cuando escribió que en las sonatas “los motivos [...] se muestran siempre [...] de modo semejante a los personajes en el drama” (Schenker 1990:55-56), finalmente tenemos bases semiológicas para hablar de motivos musicales como actores e incluso como actantes.

No es mi objeto presentar hoy un análisis actancial pormenorizado de esta *Sonata*, sino un esbozo de sus actores principales y sus destinos.



Fig. 1a



Fig. 1b

² Tarasti (1996) ya había tratado la “actorialidad” y ya había aplicado a la música no programática los esquemas actanciales de Greimas.

El oyente habitual cuando escucha este pasaje (fig. 1a), que Arrau veía como el idilio entre Fausto y Gretchen, en un clima de nocturno o de *Liebestraum*, no imagina que procede del tema principal, el mefistotélico, el de los mordentes satánicos (fig. 1b). Pero así es. Mediante la técnica de la variación por aumentación, Liszt logra la mayor esquizofrenia de todo el Romanticismo: sones diabólicos transformados en canción amorosa. Liszt se adelanta y supera incluso las mutaciones más distorsionadas de Wagner.

No es difícil explicar el rechazo de Brahms y los absolutistas de Hanslick por esta *Sonata*. No sólo les laceraba su tradición, sino que también les era inmoral, o por lo menos amoral. Franz Liszt, al quebrar la integridad del motivo, quebraba una mentalidad de casi dos siglos. Porque para el mundo clásico la forma sonata, según Fubini 1988:248, había sido “una lección de severidad, de seriedad moral”, una suerte de novela donde, “se halla implícita una enseñanza, un trasfondo ético”. Para Carl Dalhaus 1999:103, Haydn y Mozart basaron sus composiciones en la integridad de uno o dos motivos principales. Los motivos podían cambiar de humor³, podían atravesar aventuras extraordinarias y modular a tierras lejanas... pero nunca dejaban de ser ellos mismos. En las sonatas del siglo XVIII, pues, los motivos viajan y luchan, son humanos, pero nunca se despeinan. Liszt acabaría con todo eso.

Sin embargo, las fracturas de Liszt tienen su antecedente. Beethoven es el primero que “despeina” abiertamente los motivos. Inventa el motivo quebrado, vacilante. Practica la armonía como zozobra. Pero generalmente los conduce a grandes triunfos. A menudo sus motivos se parecen a Napoleón: nacen plebeyos, se hacen a sí mismos y se tornan triunfales. Recuérdese la *Fantasia para piano, coros y orquesta*. Recuérdese el sencillo rumor de contrabajos con que nace su *Himno a la alegría*. Tal estrategia llegó a ser un arquetipo “narrativo” en el Romanticismo (Newcomb 1983-84, 1992, 1997): el de la sinfonía romántica como paradigma del sufrimiento convertido en triunfo o liberación, lo cual llega desde Beethoven hasta Mahler, pasando por Schumann.

Un rasgo específico de Beethoven (y también de Mahler) es la incursión de los temas sublimes en momentos de pachanga o de *turquerie*: recuérdese el propio *Himno a la Alegría*, o el tema de la introducción “hamletiana” de la *Patética*, que se convierte casi en un pasodoble durante el Desarrollo (por influencia del tema segundo, que tiene aire popular). Es decir, podríamos hablar de cierta *sanchización* y *quijotización* de los temas en la música de Beethoven... La sanchización potenciaría así el verso original de Schiller “El príncipe se hará mendigo”, en su versión décima: “Todos los hombres serán hermanos”⁴.

³ Schumann los llamó “estados de ánimo” (*Seelenzustände*) de los temas. Véase Meyer 2000:324.

⁴ Este razonamiento lo debo al profesor Antonio Gallego durante el curso de Análisis de la Universidad de Alcalá de Henares, en 1989.

Esta degradación “social” de los motivos que practicaba Beethoven era lo máximo que Schumann y Brahms toleraban, y ellos mismos la practicaron felizmente. Ambos heredaron al Beethoven trágico pero sostenido por la forma, la forma como última esperanza, y al otro lado el caos. Sin embargo Liszt heredó al “otro” Beethoven, el diseminador y visionario, el Beethoven opus 109 u opus 131. Por eso lo desdeñaron.

Vayamos a nuestra *Sonata en Si menor*. Su alto poder narrativo se basa en la armonía y en la deriva de sus motivos. La armonía es el auténtico verbo narrativo. Los motivos “cabalgan” sobre la armonía, sobre la potencialidad que tiene un acorde de implicar al siguiente, o una sucesión a la siguiente como serie de expectativas y tensiones basadas en paradigmas culturales. La estructura aquí sitúa a los motivos, los relaciona, los contrasta o los enfrenta.

Desde luego, al hablar de narratividad en una música no programática como ésta, surge el problema de las definiciones. Tengamos en cuenta que la actual pedagogía del piano, muy basada en la asepsia técnica, suele rechazar toda interpretación poética de la música. A causa de los abusos y languideces del post-romanticismo, los profesores temen a la poesía, y ya nadie vuelve a aquellas metáforas de Liszt sobre la Sonata 14 de Beethoven (“una flor entre dos abismos”) o sobre el *tempo rubato* de Chopin (“hojas agitadas sobre un tronco firme”), no sea que los tachen de rosáceos. Al ahondar en “lo significado” de la música, más allá de la típica musicología del signifiante, debemos preguntarnos cómo definimos los elementos (los motivos, los acompañamientos, las transiciones...) y si esas definiciones tienen alguna objetividad o si todo es vanidad de poetastros, como las interpretaciones que hacía Von Büllow de cada Preludio de Chopin (“mariposas”, “libélulas”, “espasmos tísicos”).

Ciertos musicólogos han recurrido a diversos términos para describir “lo significado”: la *entonación* (Asafiev), el *tópico* (la musicología norteamericana), el *símbolo* (Monelle), y los términos de la semiótica (*semas*, *clasemas*, *patemas*, *isotopías*). Aunque la musicología narrativista rechaza “un relato narrado en música”, coincide en encontrar estrategias narrativas en casi toda la música romántica no programática. Para aproximarnos semánticamente a la *Sonata* de Liszt, podemos echar mano de la entonación de Boris Asafiev (Asafiev 1963): *entonación* como base de la significación. Un giro, un ritmo, unos acordes sombríos, transmiten significación a través de la memoria colectiva (danzas, lamentos, canciones de cuna...) transmitida de generación en generación. Esas unidades de significación son las entonaciones. Asafiev se había basado en el húngaro József Ujfalussy (1961) y en su clasificación de categorías-afectos en la obra de Mozart.

Igualmente en Liszt es posible definir muchos de sus pasajes “abstractos” mediante entonaciones clarísimas (los giros que simbolizan incertidumbre, desesperación,

amor, etc.), o mediante una comparación con otras obras que él mismo definió. Así pues, no es difícil el hallazgo de lo diabólico, lo religioso, lo heroico, lo amoroso o lo desesperanzado en Liszt, porque está fuertemente referido, y muchos de sus grandes intérpretes (Krause, Arrau, Brendel, Cortot...) coinciden en aplicar dichas entonaciones. Incluso el infierno o la noche son tópicos identificables en su *Sonata*. No obstante, estas asociaciones son meramente aproximativas. La Música tiene un significado, pero es un significado no verbal, no icónico, un significado peculiar e intrínseco (Fubini 1994:83).

En cuanto narración, podemos aplicar a esta obra el *esquema actancial* de Greimas: toda narración congruente consiste en que un sujeto desea un objeto y tiende hacia él, ayudado u obstaculizado por otros personajes u otras fuerzas; todo esto, en un contexto en que un destinador (personaje, sentimiento, imperativo...) ha impuesto un deber a un destinatario, muchas veces el propio sujeto protagonista (fig. 2):

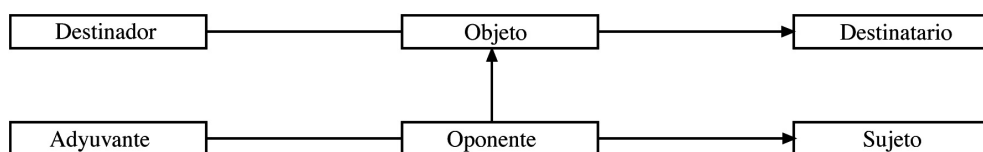


Fig. 2

Si aplicáramos el esquema actancial a *Hamlet* (ejemplo de Ana María Platas), tendríamos (fig. 3):

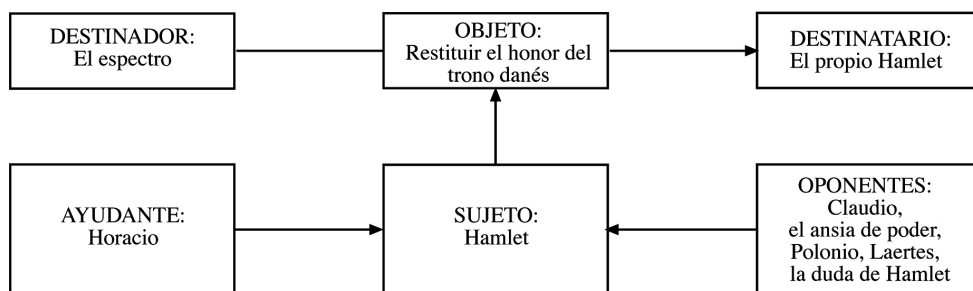


Fig. 3

En un intento de organizar los elementos en esta *Sonata* de Liszt, tendríamos un posible gran esquema actancial que integra todas las fuerzas: motivos, armonía, estructura, etc (fig. 4):

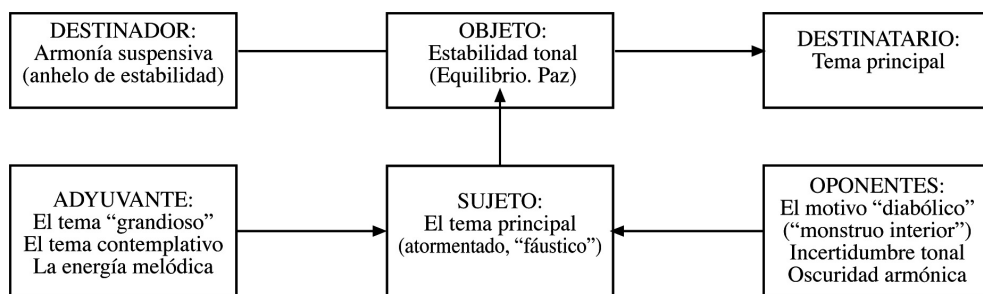


Fig. 4

De esta manera propondríamos la hipótesis de que toda la *Sonata*, impulsada por un tema principal en permanente conflicto, anhela la estabilidad, la paz o el equilibrio armónico, cuya llegada se dilata continuamente. Dos motivos favorecen su búsqueda: el himno *grandioso* y el quinto motivo, el contemplativo. Un elemento la perturba: su propia confusión y la disonancia, a menudo encarnadas en el llamado motivo “diabólico”, el de los mordentes siniestros. Por eso podríamos calificar al tema principal de personaje atormentado, quizás como Hamlet o Macbeth, que contiene a su enemigo en su propia entraña. Por eso la Sonata es la historia de esa batalla intrínseca.

1. Primer episodio (CC. 1-104): ¿Conflicto en los infiernos?.

Los motivos en la *Sonata* de Liszt son abiertos, no se cierran, demandan una continuación forzosamente extensa. El tema principal es el mejor ejemplo: por su armonía suspensiva, tiene la virtud de generar una amplia expectativa. Quiero decir que la tensión suscitada no podría neutralizarse en una pequeña conclusión, sino que necesita una enorme extensión, acaso una epopeya. Dos motivos conviven en él, “a la manera de un centauro” según Alfred Brendel. El primero es interrogativo, o según Cortot (Gauthier 1975:64), “exclamativo, feroz, desesperado, resuelto, voluntarioso” (fig. 5):



Fig. 5

Para Federico Sopena es el motivo *fáustico*, de la duda. Para Brendel es además “revuelta, desesperación y desprecio”.

Le sigue el segundo motivo (fig. 6), *mefistotélico* según todas las interpretaciones, burlón y subversivo (Brendel), “sarcástico, falaz, demoníaco” (Cortot, en Gautier 1975:64):



Fig. 6

Acto seguido los dos motivos se enfrentan, quieren persistir el uno sobre el otro. “Combate de fieras” lo llama Brendel; “visión del infierno” lo llama Arrau (fig. 7); “lucha macabra” (Grabócz 1987:68).



Fig. 7

Tal lucha se agiganta, si es que una indecisión puede agigantarse, y se dilata en imágenes románticas: el grito expresionista, la ascensión como batalla, los latidos de acordes... imágenes que Liszt mismo había contribuido a crear años atrás, con Chopin.

Es el estrépito, tormenta pre-atonal, que precede al segundo episodio.

2. Epíodio segundo (CC. 105-330): ¿Religión triunfal y regreso a la sombra?.

Tras el gran tumulto, aparece el segundo “personaje”, el segundo gran motivo también colosal pero glorioso: *grandioso* según el propio Liszt; “la majestuosidad del Todopoderoso” para Arrau; “las trompetas de la Resurrección” para Cortot (fig. 8).

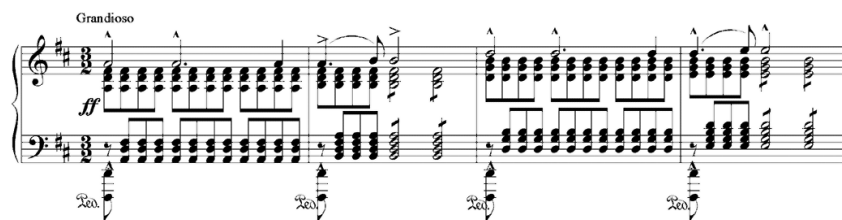


Fig.8

La aparición del *grandioso*, en un lumínico Re Mayor, es el terreno feliz donde queríamos llegar. Por un tiempo nos asentamos en un capítulo estable, esperanzador. Este himno *grandioso* modaliza a los otros motivos. En la terminología de Tarasti, estaríamos hablando de “modalización actuarial”. Digamos que el motivo *grandioso* influye en los anteriores y los convierte o los apacigua. Además de su empuje heroico, tengamos en cuenta que es un motivo religioso, puesto que son las notas del *Vexilla Regis prodeunt*, (La, Si, Re) lo cual se ha llegado a llamar “el tema de la Cruz” en Liszt, y aparece en *La leyenda de Santa Isabel* como tema de un coro triunfal, en el *Magnificat* de la *Sinfonía Dante*, en la *Misa de Gran* y en el *Via Crucis*. Wagner lo empleará, transportado, como *leit motiv* del Santo Grial en su *Parsifal*, prácticamente con la misma armonía⁵. Se trata, pues, de un motivo triunfal y religioso. Su ímpetu evangeliza a los atormentados, es decir a los otros temas: la maldad se torna en benevolencia, o la inquietud en sosiego, muy de acuerdo con la poética franciscana o la secta sansimoniana, ese cristianismo restaurado a que aspiraba Liszt.

⁵ Este *leit motiv* coincide con las notas del famoso *Amén* de Dresde, que data del siglo XVII.

Bajo esta influencia, el motivo *fáustico* de la desesperanza se ha tornado apacible, contemplativo (fig. 9):



Fig.9

Y el motivo diabólico ahora es un nocturno amoroso (Ver fig. 1).

Es el primer gran remanso de la *Sonata*, que se extiende desde el compás 120 hasta el 180: sesenta compases de idilio y quizás de Arcadia. En ese recinto el tema *fáustico* va a tornarse en ingrátido, volador, acto seguido eufórico y luego agigantado hacia lo épico, lo formidable (fig. 10):



Fig.10

Digamos que en este punto de la *Sonata* las fuerzas del modo mayor han equilibrado temporalmente la forma. Tras el esfuerzo de la épica, Liszt dota al tema *fáustico* de ingravidez, de alas, yo diría que chopinianas (compases 239 y ss.). Es decir, toda esa página podría haberla escrito Chopin. En ese clima el oyente convencional de la época esperaría un final de movimiento, un final triunfal, positivo, un *happy ending* que todo lo redima.

Pero el sentimiento diabólico no ha muerto: acecha en nuestra memoria y en las intenciones de Liszt. De modo que reaparece. Se encarna en un *scherzo* macabro (fig. 8). Esta vez sus notas repetidas son pesantes, *con estrépito* (cc. 263 y ss.):



Fig.11

Liszt impone de nuevo el sentimiento de lo diabólico con tal energía que ahora todo se tiñe de *inferno*. El motivo *mefistotélico* modaliza al tema triunfal, al *grandioso*. Lo diabólico oscurece al tema redentor como una pintura negra, hasta la interrogación angustiosa, en la tradición romántica de “los golpes a la puerta del destino” (fig. 12):



Fig.12

¿Por qué Liszt decide acabar este episodio en sombra? ¿Por qué no triunfa el himno grandioso y nos conforta o nos redime ya?... Quizás porque Liszt desea dilatar la tensión. Continúa la indeterminación, la incertidumbre tonal y temática. No acude la redención. A este respecto, Ronald Taylor (1986:188) compara el poder de la *Sonata* con la capacidad negativa de Shakespeare, y parafrasea a Keats: “La voluntad de renunciar a la ‘irritante búsqueda de los hechos y razones’, confor-

mándonos con permanecer ‘en la duda, la incertidumbre, el misterio’”. Los motivos *fáustico* y diabólico se obstinan en un contrapunto de séptimas, novenas y quintas aumentadas, que todavía en el Romanticismo simbolizan la desazón (fig. 13):



Fig.13

Liszt provoca así la necesidad de un nuevo motivo, una consolación angélica, que ocupa la sección central de la *Sonata*.

3. Tercer episodio (CC. 331-459): ¿Consolación Angélica?.



Fig.14

Este cuarto motivo, *sostenuto*, después *dolce*, se caracteriza por su aura de paz (fig. 14). En torno a ella, los demás motivos se espiritualizan. El diabólico vuelve al idilio, *dolcissimo con intimo sentimento*. El grandioso recobra su serenidad.

¿Puede haber intención semántica en Liszt? Hay que tener en cuenta que su *Sonata* se caracteriza precisamente por la interacción motivica, por la modalización. Hemos visto que en el episodio anterior el tema heroico-religioso no había acabado con la agonía ¿Lo consigue éste nuevo “motivo angélico”?...

Diríamos que, momentáneamente, sí, pese al monólogo del tema *grandioso*, *con passione* y *rinforzando* (cc. 367 y ss.), típicamente romántico. Pero finalmente “el

Eterno Femenino nos llama hacia las alturas”, según Alfred Brendel, en el compás 395: otra vez el “tema angélico”, esta vez revestido de un poderío de acordes arpegiados.

Este episodio central equivale a un segundo movimiento de sonata, lírico y ensoñador.

Sin embargo, se va extinguiendo. Digamos que la vitalidad de este capítulo expira. Unos tenues acordes la alejan, y Liszt nos ofrece otra realidad: un silencio mortal, tal vez *la* realidad. Suenan las dos escalas –de que ahora hablaremos– completamente mórbidas. “Su alma tenía frío”, había dicho Hugo de un personaje en *Los miserables*. Este frío del alma, la soledad romántica, es la que Liszt pinta aquí con extraordinaria desolación. Silencio mortal. Nuevamente un capítulo que prometía felicidad ahora acaba como una lápida.

4. Cuarto episodio (CC. 460-599): Regreso a los infiernos.

De ese silencio gris resurgen los dos motivos principales, el *fáustico* y el diabólico, que serpentean juntos una danza macabra, “expresiones demoníacas de risa” para Cortot. “La risotada de Mefisto” para Arrau. “Por primera vez la ironía en música”, para Béla Bartók.

Según Wagner, “el fuego renace de las cenizas y la lucha se entabla de nuevo” (fig. 15).



Fig.15

Este *fugato* ocupa el espacio de una Reexposición. A partir de ahí, la *Sonata* va a reproducir los mismos conflictos y los remansos narrados al principio, pero ahora cargados de “memoria significativa”: la agitación de los dos motivos uno contra otro, la atmósfera tormentosa, la desesperanza alargada.

5. Episodio quinto (CC. 600-710): ¿Religión Triunfal ?.

De nuevo, tras la conflagración de los dos “monstruos” irrumpe el himno *grandioso*. De nuevo este himno convierte al diablo en serafín y a Fausto en triunfador. De nuevo, después, esa energía traza una suerte de danza sarcástica.

Pero al final del capítulo la música desemboca en un final *Prestissimo*, brillante y profano como una bacanal (cc. 682 y ss.), para evocar por último al *grandioso* y dejar la trama suspendida en una gran dominante. En su primera intención (la versión que escuchó Schumann en privado), un final victorioso iba a clausurar la *Sonata*. Pero Wagner se lo reprochó y Liszt, prudente, tiró ese final y puso otro, lejano y desconcertante. Prefirió el enigma.

6. Las enigmáticas escalas.

He citado cuatro de los protagonistas de esta monumental construcción. Hay un quinto, que es una pareja de escalas descendentes, que abren el impresionante comienzo de la obra (fig. 16):



Fig.16

Una escala frigia y otra zíngara, una eclesiástica y otra popular. Dos escalas como dos almas, las del doctor Fausto, o las de Liszt: el franciscano y el gitano. Las dos escalas son el perfecto vaticinio de los conflictos de toda la *Sonata*. En cualquier caso las dos escalas nunca generan acción: reaparecen continuamente para comentar, anunciar o sentenciar, como dos personajes mellizos. Son lo que podríamos llamar *motivos corifeos*, unas veces lapidarios y otras enardecidos según la trama (fig. 17):



Fig.17

7. Liszt y la *Consiliencia* de las Artes.

He hablado de música narrativa, de motivos como personajes, de estructuras significantes. He renunciado al plebeyo placer de encajar en la música de Liszt tal o cual historieta. Como mucho, podríamos considerarla un ensayo sobre el *Fausto*, pero nunca una servil serie de grabados. Gracias a Liszt y a los narratologistas, estamos a punto de descifrar un origen común, arquetípico, de los principales impulsos de la conciencia humana, que unos traducen en novelas, otros en pinturas y otros en sonatas, tal y como soñó Borges en *El sueño de Coleridge*.

El premio Nobel Edward Wilson, pionero de la sociobiología, defiende que hay una inspiración común a todas las artes desde “los pozos artesianos de la naturaleza humana”. Llama *consiliencia* a la unidad del conocimiento (Wilson 1990:313 y sigs.), y propone como hipótesis de trabajo un origen epigenético en la construcción de arquetipos. Por qué un personaje novelesco se arriesga a un viaje lejano, por qué unos motivos musicales viven peripecias asombrosas... tal vez sea porque nuestras emociones todavía están en el paleolítico: “En el centro de nuestro mundo está el terreno conocido [...], los refugios [...] familiares. Más allá reside la oportunidad para la expansión y la riqueza”, tal vez un paraíso arbolado; pero tales oportunidades están amenazadas por enemigos: “Ahí fuera puede haber cualquier cosa: dragones, demonios, dioses, el paraíso, la vida eterna”.

La novela épica y la *Sonata* de Liszt escudriñan este itinerario inquietante. Pero no sólo lo describen. También lo conjuran, conjuran a sus monstruos y sueñan que los derrotan. El arte como conjuración y derrota del enemigo. El arte paleolítico. La “magia de caza” o “magia simpática” según la cual “la manipulación de símbolos e imágenes puede influir sobre los objetos que representan”. Dominar al enemigo por medio de una obra de arte. Esto hizo Berlioz, el amigo de Liszt, cuando

conjuro en su *Sinfonía Fantástica* a su amada Harriett Smithson (quien ni siquiera lo conocía) en forma de motivo musical. Y la venció. Al final se casaron, y ¡en este mundo!. El hombre paleolítico quizás late aún en el artista, y acaso en la *Sonata en Si menor*.

8. Episodio sexto (CC. 711-760): La Redención silenciosa .

En 1853 Liszt cambió el final, uno de sus típicos finales furiosos, por el definitivo. Lo mismo haría con el *Paraíso* de su *Sinfonía Dante*: renunciar al Dios grandioso por el Dios de “la voz silenciosa y apacible”. Ahora vuelve a cantar el tema angélico su dulce propuesta, siempre inconclusa (c.711). Emergen después los ecos del *faustiano* y su monstruo, ambos agonizantes. Liszt ha quebrado para siempre el mármol sagrado del motivo clásico. La Música nunca volverá a ser la misma. Al final de la *Sonata* llegan las dos escalas, esta vez silenciosas como epitafios. Los últimos acordes, la cadencia más asombrosa del siglo XIX, son de *Benedictio*, y tal vez de redención (fig. 18).



Fig. 18

Referencias bibliográficas

ASAFIEV, B.

- 1963 Muzykal'naya forma kak protsess [Forma musical como proceso]. Leningrado: Muzyka.

DAHLHAUS, C.

- 1999 *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Música.

FUBINI, E.

- 1988 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- 1994 *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea*. Madrid: Alianza Música.

GAUTHIER, A.

- 1975 *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe.

GEIRINGER, K.

- 1984 *Brahms*. Madrid: Altalena.

GRABÓCZ, M.

- 1987 "La Sonate en si mineur de Liszt: una stratégie narrative complexe". *Analyse musicale*, 3e trimestre 1987. 64-70.
- 1994 "Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forma sonate. Analyse du 1^{er} mouvement de la sonate op.2 n^o3 de Beethoven". *Analyse musicale et perception, Collection "Conférences et Séminaires" No. 1*. Observatoire Musical Français, Université de Paris IV (1994): 117-137.
- 1996 "The role of semiotical terminology in musical analysis". *Musical Semiotics in Growth*. Ed. Eero Tarasti. Imatra-Bloomington: Indiana University Press, International Semiotics Institute.
- 1999 "Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique". *Les Universaux en musique, Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale, Publications de La Sorbonne*, diciembre de 1998. 67-86.
- 1999 "Méthodes d'analyse concernant la forme sonate. Autour du premier mouvement de l'op. 53 'Waldstein' de Beethoven". *Méthodes Nouvelles-Musiques Nouvelles*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg 1999. 109-134.

MCCLARY, S.

- 1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis.

MEYER, L.

- 2000 *El estilo en la Música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- 2001 *Emoción y significado en la Música*. Madrid: Alianza Música.

NEWCOMB, A.

- 1983-84 "Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony", *19CM*, vii. Kerman Festschrift. 233-50.
- 1992 'Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony', *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge: ed. S. Scher. 118-36
- 1994 "The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative". *Chopin Studies II*. Cambridge: ed. J. Rink and J. Sampson. 84-101.
- 1997 "Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement", *Music & Meaning*. Ithaca, NY: ed. J. Robinson. 131-53.

PLATAS, ANA MARÍA

- 2000 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.

SCHENKER, H.

- 1990 *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical (Traducción al castellano de Ramón Barce. La obra original es *Neue musikalische Theorien und Phantasien*; Viena 1906).

SCHONBERG, H.

- 1991 *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Javier Vergara.

TARASTI, EERO AND OTHERS

- 1986 "Basic concepts of studies in musical signification: A report on a new international research project in semiotics of music." *The Semiotic Web*, 1986: 405-581.

TARASTI, EERO

- 1979 *Myth and Music*. The Hague: Mouton.

TARASTI, EERO, ED.

- 1996 *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington, IN.

UJFALUSSY, J.

- 1961 "Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest), 1961, vol. 1, partes 1-2, págs. 93-145.

WILSON, EDWARD O.

- 1999 *Consilience*. Barcelona: Círculo de Lectores.

3. TEXTO Y MÚSICA EN EL ESCENARIO

Música para el teatro: dramaturgos, compositores e intérpretes del teatro Inglés de 1580 a 1625.

Josephine Bregazzi

Universidad Complutense de Madrid
jbregazz@filol.ucm.es

*“Give me some music: music, moody food
Of us that trade in love”* (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II,v. 1)

1. La Palabra:

A pesar de su relativamente pobre aportación a las artes plásticas europeas, y a la relativa tardanza del Renacimiento inglés, el período de referencia fue testigo de una de las mayores eclosiones culturales de la historia de Inglaterra, de un florecimiento poético, dramático, musical, pedagógico, filosófico, científico, social y político, sólo comparable con las múltiples manifestaciones del *quattrocento* y *cinquecento* italianos. La apertura a las nuevas ideas humanistas desde principios del siglo XVI, tanto a través de la corte como de las universidades de Oxford y Cambridge (pese a su reticencia inicial), su aplicación práctica, no sólo en las artes, sino también en el sistema educativo, y el constante intercambio de formas y conceptos culturales entre intelectuales y artistas ingleses con otros de diferentes nacionalidades produjo esa constelación de nombres tan diversos como los del propio Shakespeare, de Sidney, Dowland, Moreley, Campion, Spenser, Webster, Bacon, Browne, Burton, Ben Jonson, Donne, Robert Johnson, y un sin-fín de escritores, pensadores y poetas menos conocidos.

No puede por ende considerarse mera casualidad que este período de mayor enriquecimiento de las letras inglesas coincidiese con uno de los mejores momentos de la música inglesa. Por un lado la lengua inglesa – la palabra – aumentó y se enriqueció enormemente gracias a las incontables “importaciones” y préstamos de otras lenguas, tanto clásicas como vivas, a la ingente labor de traducción, tanto directa como inversa, que se desarrollaba de autores clásicos griegos y latinos, o

italianos, franceses y españoles, para aumentar el vocabulario del inglés entre aproximadamente 1500 y 1650 en unos 35.000 vocablos. Como puede suponerse, el resultado de esta masiva aportación léxica, y la consecuente fascinación que ejercían los neologismos, préstamos, nuevos géneros poéticos y las posibilidades creativas que ofrecían a los autores ingleses dio lugar a un desbordante entusiasmo por la palabra en todas sus manifestaciones, entusiasmo que por un lado decantó en lo que sólo puede llamarse una verdadera intoxicación verbal en ciertos experimentos estilísticos un tanto peregrinos, tales como los excesos aliterativos y léxicos de la prosa “eufuista” de John Lyly, o las tortuosas “conceits” de los metafísicos y los dramaturgos jacobinos, y por otro, actuó como crisol para la destilación de los riquísimos discursos de un Spenser, un Shakespeare, un Donne, o un Webster.

Las adaptaciones métricas tuvieron especial relevancia en los casos del soneto y el verso libre dramático de la época, así como en las letras de los madrigales y “ayres” ingleses. En todas estas formas, los autores toparon con una dificultad de entrada, es decir, la vasta diferencia tipológica entre, por ejemplo, el italiano (o el francés o español) y el inglés. Mientras los primeros se estructuran de forma fundamentalmente silábica, el inglés marca significados mediante la acentuación o *stress* entonacional. El verso endecasilábico surge con naturalidad y fluye armoniosamente en italiano, o español, pero resulta casi imposible conseguirlo de forma armonioso en el inglés con sus fuertes – y a veces inelegantes – acentuaciones. Por tanto, tenemos los versos un tanto irregulares de los pioneros sonetistas ingleses, Wyatt o Surrey, hasta que se logró el verso netamente inglés de 5 *stresses* que ya encontramos en la obra de Sidney, Spenser, y, por supuesto, en el soneto shakespeariano. Otro tanto sucede con el verso libre dramático, o *blank verse* no rimado, adaptación del verso no rimado senequista.

Además de este desbordamiento verbal en el ámbito de la literatura, la palabra también ocupaba un lugar importantísimo en terrenos más pragmáticos de la vida inglesa del período. En una época que carecía de medios artificiales de comunicación, el buen decir y el buen escribir resultaban imprescindibles en la actividad profesional y social de cualquier joven que quería forjarse un porvenir en cualquiera de las profesiones existentes o en la corte, la política o la diplomacia. Por tanto, el aprendizaje y el cuidado del uso de la palabra ocupaban una parte importante del curriculum escolar y universitario con rigurosos estudios de retórica, traducción directa e inversa del griego y del latín que harían temblar a los alumnos de nuestros días. Basta considerar que un alumno de los “grammar schools” (enseñanza media) debía ser capaz de manejar y usar de forma eficaz unas 150 figuras retóricas diferentes, para tener una idea de la importancia concedida al hábil manejo de la palabra.

En las dos universidades de Oxford y Cambridge, así como en las Facultades de Derecho o Inns of Court de Londres, se profundizaba aún más en el estudio de la retórica y la lógica, tanto a nivel teórico como práctico, pues el debate y la polémica abierta formaban parte integral del plan de estudios. El equipaje académico así adquirido por el joven licenciado de estas instituciones, es decir, el dominio de la palabra, era por ende el más útil para abrirse camino en un mundo altamente competitivo. Pese a la exuberancia lingüística de la época, predominaba un concepto de la palabra como herramienta práctica, concepto que se percibe en la creación de cámaras de retórica en todas las ciudades de los Países Bajos, para defender las prósperas industrias textiles y banqueras con técnicas de representación y publicidad.

No obstante, existían otros conceptos de la palabra en ciertas corrientes del pensamiento humanista, sobre todo en el pensamiento hermético que se encuentra en las obras de Ficino, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Raleigh, John Dee y otros.¹ Veremos también en la sección II de este trabajo, cómo influyó esta corriente en la concepción de la música. Según esta concepción de la palabra, se le otorga un poder mágico capaz de transformar el mundo objetivo mediante combinaciones y fórmulas significativas de palabras. Al hacer uso de dichas técnicas, el mago supuestamente podía obrar cambios beneficiosos en su entorno (en el caso de la magia blanca) o maléficos (en el de la negra). Del primer tipo de magia sería ejemplo Próspero, el mago protagonista de *The Tempest* de Shakespeare, y del segundo, será el Faustus de Marlowe, cuyas invocaciones al diablo siguen fielmente las prescripciones del *Malleus maleficarum* y otros tratados contemporáneos sobre la brujería.² Y no olvidemos ese magistral desenmascaramiento del abuso del poder de la palabra en el retrato del charlatán Subtle en *The Alchemist* de Ben Jonson.

En ambos enfoques, el uso eficaz de la palabra se concibe como un poder especial y el que domina la palabra evidentemente será el que ostenta el poder. Esto se refleja en numerosas instancias en la poesía de la época, en la que el poeta subraya insistentemente la supervivencia de su verso a las cosas materiales de este

¹ Cf. Para un estudio detallado de la importancia de la corriente hermética en el pensamiento del Renacimiento italiano e inglés: Frances A. Yates (1979): *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Routledge & Kegan Paul, y (1964): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press. En Inglaterra, el estudio del *corpus* hermético se centraba en el círculo de poetas, matemáticos, geógrafos y pensadores en torno a Sir Walter Raleigh, que incluía nombres tales como Fulke Greville, Thomas Hariot, Michael Drayton, John Dee, a veces a Bacon, o quizás Marlowe. Para un estudio más detallado de este círculo, cf. Muriel Bradbrook (1936): *The School of Night: A Study in the Literary Relationships of Sir Walter Raleigh*, Cambridge, Cambridge University Press.

² Tratado alemán sobre la magia y la brujería de 1486, que servía durante unos 150 años como “enciclopedia” del tema. En el contexto de Inglaterra, pueden citarse el *Discovery of Witchcraft* de Reginald Scot (1584), o la conocidísima obra del propio Rey Jacobo I *Demonology* de 1597, re-editada en 1603, al acceder éste al trono..

mundo, e incluso afirma que será la palabra la que le garantizará la inmortalidad.³ Pero también la historia de la época nos proporciona nombres cuyo éxito y fama dependían casi exclusivamente de su elocuencia y su hábil manejo de la palabra para conseguir sus fines. Esto se testimonia especialmente en las carreras de los cortesanos Essex, Leicester, Raleigh, Villiers, Cecil y otros, así como aquellos “magos” que aspiraban a transformar su mundo con experimentaciones lingüísticas: Hariot, Dee, o Fludd. Todo ello otorga al período en cuestión su inconfundible idiosincrasia de eminentemente lingüístico.

2. La música:

Sin embargo, es también una época de marcado carácter musical, pues a la música se le concedía una importancia mucho mayor de la que le concedemos hoy en día. De hecho, el estudio de la música formaba parte integral del curriculum universitario, con el mismo *status* académico que la retórica, la lógica, las matemáticas o la filosofía. Fuera de las universidades, las escolanías de las catedrales e iglesias importantes ofrecían a sus niños-cantores una rigurosa educación musical que servía no sólo para la música sacra sino también para las composiciones escritas por sus maestros para las obras dramáticas representadas en sus respectivas capillas, y más tarde en los teatros públicos y privados londinenses. Dichas obras escolares tenían una doble finalidad: por un lado enseñar mediante la representación dramática las nuevas ideas de los grandes pedagogos de la época⁴ a los escolares, y por otro propagarlas a un público más amplio. Ejemplo temprano de esta función didáctica de la obra escolar será el *Fulgens and Lucrece* (1497) by Henry Medwall. Estos primeros intentos de incorporar piezas musicales dentro del texto dramático debían mucho al alto grado de profesionalidad de los niños-cantores, y servían para reforzar los significados del texto verbal, es decir, una especie de subrayado de ciertos conceptos o ideas, que, tal vez, no pudiesen articularse de forma hablada a causa de la censura. Puesto que estaba prohibido *decir* ciertas cosas en el escenario público, curiosamente se permitía *cantarlas*, y mientras el texto verbal de una obra “disfrazaba” sus elementos arriesgados o subversivos con un complejo sistema metafórico, las canciones intercaladas en el texto contribuían a una mayor comprensión de tales elementos por parte del espectador. Veremos ejemplos de estas

³ Ver como ejemplos los sonetos números 18, 19, y sobre todo, 55 de Shakespeare.

⁴ El más conocido de estos maestros de capilla es John Lyly de la Capilla Real, aunque muchas de las obras que escribió para la escolanía se han perdido. Más tarde, tanto los niños de la Capilla Real y de la catedral de San Pablo representaban obras de Marston (*Jack Drum's Entertainment*) Dekker y Webster (*Westward Ho* y *Northward Ho*), Chapman (*Bussy D'Ambois*), Daniel (*Philotas*). En 1600, la compañía de niños-cantores de la Capilla Real se integró en la compañía estable del teatro privado Blackfriars.

piezas más adelante, pero de lo anterior se puede deducir que las escolanías constituían una rica cantera de futuros músicos profesionales adultos.

Si bien se otorgaba tanta importancia a la música, no obstante se concebía de ella como al servicio de la palabra. Los compositores y teóricos del período, basados principalmente en las obras de Vicentino y Zarlino⁵, abogaban por un enfoque más empírico de la música que se ocupaba más de la técnica interpretativa y la forma en la composición, pero a la vez insistían una y otra vez sobre la supremacía de la palabra sobre la música. El madrigalista Frescobaldi escribe a una de sus mecenas en este sentido en una carta de 1616, y el compositor inglés Thomas Morley en la colección de madrigales *The Triumphs of Oriana* de 1601, instruye al joven compositor o intérprete como sigue:

“depose your music according to the nature of the words which you are therein to express, as whatsoever matter it might be which you have in hand such a kind of music must you frame to it”⁶

En el teatro, la música incidental seguía este precepto para crear el ambiente adecuado a la naturaleza de la obra representada, sobre todo en las mascaradas cortesanas, cuyos manuscritos están llenos de acotaciones al respecto. En *The Masque of Queens* (1609) de Ben Jonson, el autor estipula en las acotaciones que la música de las brujas debe ser “a kind of hollow and infernal music” y que la danza de las brujas se acompañe de “a sound of loud music, as if many instruments had given one blast.”⁷ En numerosas obras, las acotaciones incluyen “solemn music” para funerales u ocasiones oficiales, como en *Cymbeline*, *The Winter’s Tale*, *The Tempest*, *Henry VIII*, o *The Two Noble Kinsmen* de Shakespeare. Al final de *Coriolanus*, se pide para la marcha fúnebre “Beat thou the drum, that it speak mournfully”, y en *The Duchess of Malfi* (1614) de Webster, la anti-mascarada de los locos es acompañada de “a dismal kind of music”. En el delirante *The Knight of the Burning Pestle* (1613) de Francis Beaumont, la mujer del tendero pide a los músicos que toquen el muy popular *Lachrymae* de John Dowland para crear un apropiado ambiente de tristeza, para que ella pueda “disfrutar” llorando. Además de un mero agente creador de ambientes, existía por un lado una concepción de la música como valiosa ayuda didáctica, como la describe Sidney, que aboga por la máxima horaciana de enseñar mediante el deleite:

⁵ Cf. Nicolò Vicentino (1555): *L’Antica musica* o Gioseffo Zarlino (1558): *Istitutioni harmoniche*, en las que se propugna un enfoque más práctica de la composición e interpretación musicales.

⁶ Cit. en Briggs (1983:146).

⁷ Cit. en Blakemore Evans (1987: 78, 79).

“... that feigning notable images of virtues, vices or what else with that
delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet
by ...”⁸

Por otra parte, se consideraba que la música (y aún hoy día, se mantiene este concepto) ejerce una poderosa influencia sobre las emociones, una fuerza inductora de diferentes estados emocionales y de ánimo, que incluso superaba la de la palabra. Los textos dramáticos de la época están llenos de alusiones a este poder expresivo, a cómo la música puede inducir estados de ánimo o “moods”, que paradójicamente pueden no ser auténticos. Quizás el más famoso ejemplo de ello sean los primeros versos de *Twelfth Night*, en los que el Duque Orsino se auto-engaña para creer que está realmente enamorado de Olivia, cuando, debido a una excesiva sensibilidad a las sensaciones placenteras producidas por la música, de lo que está enamorado son precisamente éstas:

“If music be the food of love, play on,
Give me excess of it that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die ...”

Estas diferentes facetas del poder de la música: didáctica, emotiva, expresiva, conforman un concepto de la composición musical, en el que debe haber un tipo de música adecuado a cada emoción diferente. Thomas Morley, caballero de la Capilla Real y máximo exponente del madrigal inglés, recomienda al aspirante a compositor de madrigales las siguientes consideraciones:

“debéis poseer humor amoroso ... para que en vuestra música fluctuéis
como el viento, a veces juguetón, a veces tristón, otras grave y serio, otras
más afeminado ...”⁹

y el poema *Orchestra* (1596) de Sir John Davies incluye los siguientes versos:

“And thou, sweet music, dancing’s only life,
The ear’s sole happiness, the air’s best speech,
Lodestone of fellowship, charming rod of strife,

⁸ Sir Philip Sidney (1597): *A Defense of Poesy o An Apology for Poesy*.

⁹ Thomas Morley (1597): *A Plaine and Easie Introduction to Practycall Musicke*, trad. esp. En D.J. Grout y C.V. Palisca (octava ed. 1999): *Historia de la música occidental*, ed. Revisada y ampliada, Madrid, Alianza Música, p. 287.

The soft mind's paradise, the sick mind's leech,
With thine own tongue thou trees and stones can reach..."¹⁰

De ahí también que se consideraba a la música una especie de bálsamo espiritual para la tristeza, la angustia u otras emociones negativas, como se refleja en la canción "When griping griefs the heart would wound..." de *Romeo and Juliet*, IV.v., un texto no propio de Shakespeare, sino sacado de la colección *The Paradise of Dainty Devices* (1576) de Richard Edwards¹¹, y que alcanzó gran popularidad en la época. Su letra articula detalladamente el concepto contemporáneo de cómo la música puede adecuarse a cualquier estado de ánimo o emocional, a la vez que puede intensificar las emociones placenteras y apaciguar las negativas.

Aparte de estas consideraciones expresivas de la música, ciertas corrientes filosóficas durante el siglo XVI y primera mitad del XVII, articulaban su peculiar visión de la naturaleza de la música, conceptos – algunos un tanto exóticos – que también encuentran numerosos ecos en los textos dramáticos del período. En su mayoría, y al contrario de las concepciones más pragmáticas de Vicentino, Zarlin o Morley mencionadas más arriba, estos enfoques se inspiraban en la colección de escritor esotéricos llamada *Corpus Hermeticum*, atribuidos en sus orígenes a la figura mítica de Hermes Trismegisto, que supuestamente transmitió su sabiduría a los antiguos egipcios, y éstos a su vez a futuras generaciones de iniciados. A pesar de la preponderante influencia que ejerció este *corpus* en el pensamiento renacentista, sobre todo en el de Pico, Ficino y Giordano Bruno, sus pretensiones de antigüedad y prestigio fueron refutadas por el erudito Casaubon en 1604, con lo que dicha influencia disminuye considerablemente. Sin embargo, muchos de sus conceptos ya se habían asimilado en el pensamiento europeo de principios del siglo XVII, sobre todo el concepto de *musicæ vis mirifica*, y no menos su concepción de la música como reflejo en el microcosmos del mundo de los humanos y del individuo, de la supuesta armonía superior del macrocosmos del universo. En Inglaterra, el máximo exponente de tales ideas fue Robert Fludd, médico, matemático, astrónomo, también asociado con el círculo de Raleigh y que utiliza las doctrinas herméticas en sus tratados sobre la música. Adaptando ideas del *Pormandres* y el *Asclepios*, su obra *De musica mundana* de 1617¹² desarrolla un complejo sistema numérico pitagórico (o numerológico), fundado en una supuesta afini-

¹⁰ Reproducido en G. Bullett (ed.) (1966): *Silver Poets of the Sixteenth Century*, Londres, Dent.

¹¹ "When griping griefs the heart would wound/And doleful dumps the mind oppress,/There Music with her silver sound,/Is wont with speed to give redress;/Of troubled minds, for every sore,/Sweet music hath a salve in store."

¹² Existe una traducción española de los escritos de Fludd, en L. Robledo (ed. y trad.) (1979): *Robert Fludd: Escritos sobre la música*, Madrid, Editora Nacional.

dad entre la proporción numérica en la música y las pasiones humanas. Fludd así concibe de la música como parte de la aritmética, y como tal, como una imitación de la ordenación del universo, pues según la ley hermética de correspondencia, lo que sucede en el macrocosmos se refleja igualmente en el microcosmos del mundo terrenal o individual, y *vice versa*. Mediante esta imitación, la música proporciona al hombre el medio para conectar con la ordenación divina y para encontrar el equilibrio mediante la perfecta unión de cuerpo y alma. El equilibrio correspondiente en el macrocosmos se suponía simbolizado en la llamada “música de las esferas”, la perfecta armonía y equilibrio entre los componentes del Todo. Así, cuando al final de *Pericles, Prince of Tyre* de Shakespeare, el protagonista se encuentra en la – para nosotros – improbable tesitura de escuchar “la música de las esferas”, la situación sería interpretada por el espectador contemporáneo como la recuperación del equilibrio interno del personaje y su reconciliación tanto con su medio entorno como con el macrocosmos del universo, después de 16 años de azarasas desventuras por el Mediterráneo – y no se olvide que en el texto dramático de la época, el mar y los viajes a través de él, simbolizaban la inestabilidad física y mental, la inseguridad y la turbulencia espiritual. Por tanto, este final en *Pericles* no resulta tan disparatado como nos hubiesen querido hacer creer algunos críticos. Y este no es el único ejemplo del concepto de la música como restablecedora del equilibrio, tanto en la obra de Shakespeare, como en la de otros dramaturgos del período. En *King Lear*, al reencontrarse con su padre, Cordelia le ofrece, junto con medicinas y ropa limpia, la música como medicina del alma y agente para recobrar la armonía y equilibrio perdidos. En las máscaradas cortesanas de Ben Jonson, se refleja este mismo concepto, pues por lo general, cada mascarada comienza con una acotación de música disonante para simbolizar conflicto o discordia, mientras al final, siempre hay una acotación de música armoniosa que señala la resolución del conflicto y el restablecimiento del equilibrio mediante el poder del monarca. Parecido poder armonizador y equilibrador se atribuye al mago Próspero de *The Tempest*, puesto que la isla que es en cierto modo su “reino” está llena de música placentera, que contribuye a la reconciliación de los demás personajes, y según Ferdinand, I.ii.392, incluso logra calmar la tempestad en el mar. De forma parecida, al principio de *The Malcontent* de Marston (1604), se presenta al protagonista mediante una música cacofónica, puesto que él ha asumido el disfraz de loco, y similares disonancias se utilizan en *The Duchess of Malfi* (1613?) de John Webster, y en *The Changeling* (622) de Thomas Middleton y William Rowley, para acompañar escenas de locura. Mientras que la cacofonía simboliza el desequilibrio interno, o la pérdida de contacto con lo divino, la ausencia de música, dentro de este sistema, significa la deshumanización del personaje. El más famoso ejemplo de esto son las palabras de Lorenzo de *The Merchant of Venice*:

“The man that hath no music in himself,
 Nor is not moved with concord of sweet sounds,
 Is fit for treasons, stratagems, and spoils,
 The motions of his spirit are dull as night,
 And his affections dark as Erebus,
 Let no such man be trusted.” (V.i.83-88)

En lo que la alusión será a Shylock, que en II.v.30 se había referido al “vile squealing of the wry-necked fife”, y por lo tanto expresaba su antipatía por la música. Por el contrario, gran parte de la simpatía que Shakespeare despierta en el espectador hacia Caliban en *The Tempest* se logra mediante la “humanización” de este personaje debido a su sensibilidad hacia la armonía sonora:

“... The isle is full of noises,
 Sounds and sweet airs that give delight and hurt not” (III.ii.140)

De todo lo anterior, vemos que los múltiples conceptos sobre la música que circulaban durante el período objeto de este trabajo: pragmático, didáctico, emotivo, ambientador, armonizador, mágico, confluyen en los textos dramáticos para señalar ciertos significados de las obras, como poderoso elemento metafórico dentro del código comunicativo del teatro renacentista inglés. Y debe tenerse presente en este contexto la idea de Strindberg acerca del texto verbal dramático: que el texto de una obra dramática debe leerse e interpretarse de igual manera que una partitura musical, pues el dramaturgo utiliza las mismas técnicas y estrategias que el músico, pero en lugar de trabajar con notas, trabaja con la palabra.

3. Música para el teatro:

Hasta aquí, hemos examinado una serie de teorías, conceptos y enfoques, tanto de la palabra como de la música, pero hemos dejado de lado la práctica de la música no sacra de la época, que, por una parte con la creciente afluencia de la emergente burguesía urbana, ya suponía un elemento significativo de la vida doméstica, y por otra, con la eclosión de la actividad dramática y la creación de los muchos teatros privados y públicos, ya llegaba a sectores mucho más amplios de la población. Y ni que decir tiene que la música constituía uno de los componentes más importantes de las suntuosas celebraciones de las cortes de Isabel I y Jacobo I. Pero, ¿de qué música hablamos? ¿De la tradición popular? ¿De las nuevas formas musicales importadas del continente? En realidad, la música inglesa de la época constituye un feliz amalgama de ambas tradiciones, pues, junto con el madrigal

italianizante, el “Ayre” o canción inglesa tuvo su mayor auge dentro de este contexto. Una creciente popularidad entre la burguesía urbana de la práctica musical en familia dio lugar a la publicación de numerosas colecciones de canciones o “song-books” destinadas a tal fin. En 1588, Nicholas Younge publicó su *Musica Transalpina*, una colección de piezas vocales al estilo del madrigal italiano. Y en 1601, Thomas Morley publicó su colección de madrigales *The Triumphs of Oriana*. Thomas Campion, músico y poeta, médico y abogado, compuso también la letra de sus propias composiciones musicales, coleccionadas en los cuatro tomos de *A Book of Ayres to be Sung to the Lute, Orpherian and Bass Viol* (1601-1617). Otros compositores de canciones a cuatro voces y “Ayres” eran Thomas Weelkes y John Wilbye, cuya piezas eran fundamentalmente de dos tipos: para cantar entre amigos o familia *a capella*, o con acompañamiento de laúd. No obstante, en el caso del madrigal, la adaptación de la forma italiana a la lengua inglesa presentaba ciertas dificultades técnicas, al igual que había sucedido con la adaptación de formas métricas clásicas e italianas al inglés. Mi buen amigo, el compositor argentino Renato de Prinzie siempre dice que la música no es más que una estilización extrema del habla, y que por tanto reproduce los ritmos y cadencias de cada lengua individual. Tales dificultades nunca se han puesto mas claramente de manifiesto que en el caso de los madrigales ingleses del siglo XVI-XVII, dando lugar a notables distorsiones y cambios de acentuación. Por ejemplo, en el bellísimo madrigal de Morley, *April is in my mistress' face*, se le conceden nada menos de siete notas diferentes a la primera sílaba de “mistress”. A pesar de la insistencia de compositores y teóricos sobre la supremacía de la palabra, en estas adaptaciones tenemos un claro ejemplo de lo contrario: que la palabra tiene que amoldarse al modelo musical.

Al contrario del madrigal, que se compuso para cuatro a ocho voces, el “Ayre” inglés se compuso para voz sola y acompañamiento de laúd. Mientras la escueta letra del madrigal consistía en una sola estrofa, que se repetía varias veces con variaciones musicales, la del “Ayre” consistía en varias estrofas, cada una con la misma música acompañante. Por tanto en este caso se revierte la máxima de la supremacía de la palabra, puesto que la letra (por lo menos en la segunda y siguientes estrofas) tenía que adaptarse a los ritmos musicales. Fue precisamente el “Ayre” que dio los más fecundos resultados en la música para el teatro, pues al contrario de la economía de la letra del madrigal, la del “Ayre” permitía un mayor desarrollo de algún concepto o idea, a la vez que permitía el lucimiento de las voces de los niños-cantores.

También, hubo un inusitado aumento cuantitativo y cualitativo en la música instrumental, desarrollada principalmente en la corte y en los teatros privados, y cuyo máximo impulsor fue Orlando Gibbons. Por lo tanto, se trata de un tipo de

música con elementos populares, pero adaptada a los gustos de un público más culto y refinado. Mientras las obras teatrales representadas en los grandes teatros públicos del sur del Támesis solían acabarse con un “jig”¹³ o ripio popular con temática satírica o escabrosa, la música instrumental de los teatros privados de Blackfriars o Phoenix se asemejaba más a lo que Vicentino denominara “musica reservata”, es decir, música para un público dispuesto a escuchar en la frase de Castiglione.¹⁴

Sin embargo, no se trataba en los teatros de los gustos cortesanos, sino más bien de los de la emergente y rica burguesía, en cuyas confortables casas, como hemos visto, la música, tanto instrumental como cantada, formaba parte integral de la actividad doméstica. Tal difusión tuvo esta actividad entre las clases más privilegiadas de la sociedad inglesa de la época que incluso se creó una ingeniosa forma de imprimir las partituras para que cuatro personas pudiesen sentarse alrededor de una mesa cuadrada para interpretarlas.

Con la eclosión de los teatros ingleses hacia finales del siglo XVI, y la consecuente profesionalización tanto de actores como de compositores e intérpretes, se comienza a adquirir cierto prestigio social en dichas actividades, sobre todo en los teatros privados. Aparte de los intérpretes profesionales adultos, no hay que olvidar el importantísimo papel desempeñado, tanto como actores como cantores, de los niños de las grandes escolanías londinenses: los de la catedral de San Pablo se convirtieron en la Capilla Real bajo el reinado de Jacobo I, y se integraron en la compañía de Shakespeare The King's Men. Gracias al extravagante mecenazgo del rey, el teatro Blackfriars pudo permitirse una pequeña orquesta, y estas voces blancas de auténtico lujo, con toda suerte de instrumentos – trompetas para anunciar el comienzo de las escenas, laúdes de acompañamiento a las voces, sacabuches, violas que correspondían a las voces de bajo, tenor, alto y soprano, chirimías, cromornos, caramillos, y cornetas. En comparación con los escabrosos “jigs” acompañados en los grandes teatros públicos de tan sólo pífano y tambor, la actividad musical en el Blackfriars supuso un valioso impulso y un mayor refinamiento y variedad en la música inglesa. No obstante la mayor “respetabilidad” concedida al músico en este contexto, y pese a que la instrucción musical se considerara una destreza indispensable al cortesano o caballero, no se consideraba apropiado que el aristócrata la desarrollara profesionalmente. Esto, lo deja muy claro Sir Thomas Elyot:

“... a gentleman playing or singing in a common audience impairerth his estimation.”¹⁵

¹³ El “jig” fue introducido en el teatro durante la década de los 1580 por los grandes actores Tarlton y Kempe, y debido a su contenido crítico, satírico con alusiones tópicas, fue a menudo objeto de censura.

¹⁴ Baldasare Castiglione (1527): *Il Cortegiano*, “auditori disposti ad udire”, cit. en Blume (1967:22).

Los intérpretes profesionales de esta música instrumental e incidental de los teatros privados por ende, procedían de otros sectores de la sociedad, muchos de ellos ya adultos habiendo sido alumnos de las escolanías. Formaban una pequeña orquesta o “consort”, alojada en la segunda galería sobre el escenario y compuesto de unos ocho intérpretes de instrumentos de viento y cuerda, como se menciona más arriba. La mayoría de los compositores de la época también procedían o de las escolanías, o bien de las universidades e Inns of Court, y, al igual que las compañías de actores e intérpretes musicales, nunca pudieron divorciarse del mecenazgo real o aristocrático. A lo largo del siglo XVI, la mayoría de ellos trabajaron en algún momento al servicio del monarca, fuera éste católico o protestante, con lo que nos encontramos con compositores católicos que tuvieron que trabajar tanto para la católica María Tudor como para su hermanastra protestante Isabel I. Tal es el caso de William Byrd y Thomas Tallis, ambos católicos, que tuvieron que componer música sacra para ambas reinas. John Dowland, también católico, tuvo en un principio que buscarse la vida en la corte del Rey Christian IV de Dinamarca hasta que pudo conseguir un puesto como laudista de Jacobo I en 1612. Pese a su naturaleza cortesana, las composiciones de Dowland, maestro supremo de la canción melancólica¹⁶, alcanzaron una popularidad que traspasó el ámbito de la corte, como hemos visto en el caso de *The Knight of the Burning Pestle* citado arriba. Muchas de sus composiciones se basan en poemas de prominentes cortesanos del momento: el Conde de Essex, Sir Edward Dyer, Fulke Greville o Sir Henry Lee. Thomas Simpson también tuvo que buscar fortuna en el extranjero por motivos religiosos, primero en Heidelberg, y luego en la corte danesa.

Otros, como Robert Johnson, tuvieron mejor suerte en la corte inglesa. Laudista del rey desde 1604, Johnson recibía el suculento salario de 20 peniques por día, más librea, y 20 libras para comprar instrumentos de cuerda. Cuando en 1610 la compañía de teatro del rey, The King's Men ocupó el teatro privado Blackfriars, Johnson se convirtió en el más prolífico de los compositores de música para el teatro, y el que compuso para mayor número de dramaturgos. Suyas son las conocidísimas canciones de *The Tempest*, “Where the bee sucks” (V.i.) y “Full Fathom Five” (I.ii.) cantadas por el espítiu Ariel. Estas dos canciones son ejemplos de cómo los dramaturgos (en este caso Shakespeare) utilizaban la canción para enfatizar ciertos conceptos claves del texto verbal. En este caso, “Where the bee sucks” articula el tema del restablecimiento de la armonía entre individuo y entorno, y “Full Fathom Five” el de la mutabilidad de lo humano y lo terrenal. En otras obras de Shakespeare, Johnson compuso numerosas piezas, por ejemplo “Hark, hark the

¹⁵ Sir Thomas Elyot (1531): *The Boke named the Governour*.

¹⁶ Incluso llegó a bromear con su propio nombre: “Semper Dowland, semper dolens”.

lark” de *Cymbeline* (II.iii.) o “When daffodils begin to peer” y “Jog, jog the foot-path way” de *The Winter’s Tale* (IV.iii.).

Para Thomas Middleton, Johnson compuso la secuencia “Come Away Hecate” de la polémica obra *The Witch* (1615-1616)(III.iii.). Esta secuencia cantada en medio del texto verbal responde a las restricciones de la censura sobre cierta materia política o “arriesgada”. Al tratarse de una obra que satiriza uno de los mayores escándalos del reinado de Jacobo I, en el que la brujería desempeñó un papel notorio, se pensó más prudente hacerla cantar. De todos modos, constituye una de las muy pocas aproximaciones a la incipiente ópera italiana, pues adopta la forma de diálogo cantado que así comenzó a ponerse de moda en el teatro inglés, aunque no fue hasta finales del siglo XVII que la ópera inglesa se estableció como género independiente.

Johnson también compuso la estremecedora “O let us howl” para *The Duchess of Malfi* (1612?)(IV.ii.) de Webster. Música discordante, esta composición insólita simboliza la desintegración de lo humano a través de la locura, en un momento de la obra en el que los hermanos de la Duquesa intentan volverla loca trayendo a un coro de locos a la celda en la que la tienen encarcelada. Para Beaumont y Fletcher, máximos exponentes de la tragicomedia inglesa de la época, Johnson compuso “Adieu Fond Love” de *The Lover’s Progress* (1623), “Come Away thou Lady Gay” de *The Chances*, “Tell me Dearest” de *The Captain*, y la desconcertante “’Tis late and cold” cantada en *off* por un supuesto cadáver para asustar a los asistentes a su propio velatorio (!!).

Thomas Morley también compuso numerosas canciones para diversos autores. Suya es la canción “It was a Lover and his Lass” de *As You Like It* de Shakespeare. Thomas Campion escribió diversas mascaradas para la corte de Jacobo I, en las que compuso tanto letra como música, por ejemplo *The Lords’ Masque* de 1613. Orlando Gibbons, aunque mejor recordado por su música sacra, no obstante contribuyó notablemente a la evolución de la música instrumental inglesa con el gran volumen de música para los “consorts” o *consort music*, tanto para la corte como para los teatros de la época.

Vemos, pues, que la música destinada al teatro consistía fundamentalmente de dos tipos: música vocal y música incidental instrumental. En el primer caso, lo más frecuente eran composiciones para una sola voz, aunque en algunos casos (por ejemplo, el de las hadas de *A Midsummer Night’s Dream* o las brujas de *The Witch*), varias voces podían intervenir y tales canciones (o coros) invariablemente subrayaban algún aspecto de la temática de las obras. La música incidental servirá para marcar los entre actos, principio y fin de las obras, a la vez que creará el apropiado *ethos* de cada obra. De ningún modo, por tanto, puede considerarse como mera orna-

mentación o entretenimiento para el espectador, sino en ambos casos desempeña una función marcadamente semántica como veremos a continuación.

4. Las canciones del canon shakespeariano:

Unas cuarenta y cinco canciones salpican los textos del canon, algunas ya tan conocidas del público inglés que incluso a veces se confunden con canciones folklóricas. Descontextualizadas, estas canciones constituyen deliciosos ejemplos de la música renacentista inglesa, y en especial, del “Ayre”. Pero en el contexto de cada obra, desempeñan un papel fundamental dentro del macrotexto que es la representación, macrotexto que contempla la obra teatral como la suma de los múltiples sistemas semióticos que se combinan e interaccionan entre sí en la representación: texto verbal, gestual, postural, proxémica, decorado, música, maquillaje, vestuario, etc. Todos en combinación constituyen ese especial código de comunicación que es la experiencia dramática. Dadas las condiciones auditivas y visuales del teatro de la época, incluso de los teatros privados, la comprensión del texto verbal – y no hay que olvidar que el teatro renacentista inglés es fundamentalmente *verbal* – resultaba más difícil que en el respetuoso silencio de un teatro moderno. Con el fin de facilitar la comprensión, los dramaturgos renacentistas desplegaban en sus textos unos complicados sistemas léxicos y metafóricos, con abundantes repeticiones y otros recursos estilísticos, que hacían aflorar los significados de la obra, a la vez que contribuían a burlar la censura oficial.¹⁷ La música puede considerarse uno de dichos sistemas semióticos, sobre todo las canciones, que en el caso de Shakespeare son inseparables del texto verbal. Cada una de ellas contribuye a asegurar que por lo menos los temas e implicaciones fundamentales de la obra no se le escapen al espectador, constituyendo un constante recordatorio, subrayado, o ampliación de los mismos.

En Shakespeare encontramos un sutil empleo, no sólo de versos propios, sino también de canciones populares del momento, como por ejemplo el *Caleno custore me*, de *Romeo and Juliet*, o las dos canciones tabernarias *Let me the cannikin clink* y *King Stephen was and a worthy Peer* de *Othello*, canciones de sobre conocidas por todos los espectadores, que reconocerían sus implicaciones o contextos y su adecuación a la obra. Por otra parte, existen tantas versiones musicales de prácticamente todas las canciones del canon que a veces no se puede afirmar con seguridad cuál habría utilizado Shakespeare. Por ejemplo, en *Twelfth Night*, ¿será la versión de Morley de *O mistress mine*, o la de otro compositor del momento?

¹⁷ En diversos artículos, he analizado diferentes aspectos de la estructura del texto dramático renacentista, por lo que no me extiendo más sobre ello aquí.

¿Compuso Morley toda la música para esta misma obra, o colaboraban varios músicos, por ejemplo Robert Johnson? No se sabe a ciencia cierta, pero lo que a todas luces sí se puede afirmar es que cada inserción musical en la obra shakespeariana está cuidadosamente escogida y aprovechada en el momento dramático justo para crear el efecto deseado.

Y hay una serie de obras que destacan sobre las demás por su musicalidad. Tal es el caso de *The Tempest*, de *A Midsummer Night's Dream*, y *Twelfth Night*, obras que en cierto modo despliegan los recursos escénicos de las suntuosas mascaradas cortesanas, más que los de los teatros públicos. En este sentido, es de recordar que, como dramaturgo de la compañía del rey, *The King's Men*, cuya base estable era el teatro Blackfriars, Shakespeare tenía que escribir para la corte y que muchas de sus obras maduras se estrenaban en la corte antes que en el teatro. Por tanto, su compañía disponía de unos medios económicos y técnicos privilegiados que permitían tales despliegues escénicos. No obstante, en todas estas obras, así como también en otras piezas tardías como *Pericles*, *Cymbeline*, o *The Winter's Tale* (que también deben mucho a la mascarada cortesana), el papel preponderante que se concede a la música, tanto en alusiones en el texto verbal como en la propia música cantada en el transcurso de cada obra, induce al espectador a contemplar la música como fuerza armonizadora y reconciliadora, y un medio placentero para comprender mundo e individuo.

En *Twelfth Night*, obra que retrata el auto-engaño del individuo y las delusiones a las que esto puede conducir, la música juega un doble papel: por un lado sirve para llevar al personaje a su particular mundo de fantasía y así divorciarle de la realidad de su entorno, y por otro, mediante las intermitentes canciones del bufón Feste, sirve para recordar tanto al espectador como a los demás personajes esa realidad. Mientras la música le puede llevar al Duque Orsino a paroxismos amorosos artificiales, también actúa sobre la consciencia de Olivia y otros personajes para hacerles “aterrizar”, con lo que Feste se convierte en un punto de referencia para el espectador sobre las realidades de las relaciones humanas.

Ya hemos visto como la música de Robert Johnson para *The Tempest* reviste ese carácter mágico que le concede el pensamiento hermético, como en la obra de Fludd citada más arriba. Si Próspero ejerce esa transformación del entorno que supuestamente logra el mago hermético, lo consigue no sólo mediante los diversos sortilegios que utiliza, sino también a través de la música. Su siervo, el espíritu Ariel, será el que pone voz a esta música, que por otra parte impregna toda la isla. En I.ii., Ariel canta dos canciones casi una tras otra. La primera *Come unto these yellow sands*, habla de la reconciliación justo antes de la aparición de Ferdinand, cuya unión con Miranda sellará la reconciliación de Próspero, Alonso y Anto-

nio. De esta manera, se señala a Ferdinand como personaje clave en dicha reconciliación: la nueva generación que traerá nuevos modos políticos y personales, y que resolverá los conflictos de su comunidad. No obstante, este cambio direccional exigirá cambios de otra índole si van a ser efectivos, y, después de tan sólo unos nueve versos recitados por Ferdinand, Ariel vuelve a cantar, esta vez con una canción que habla de la mutabilidad de las cosas humanas y terrenales, y de cómo el cambio no necesariamente implica empeoramiento. Si los huesos del cadáver yacen en el fondo del mar, se transforman sin embargo en algo valioso: coral; si ha perdido los ojos, éstos se han vuelto perlas. Si por otra parte, el mar constituía en el teatro renacentista ese símbolo por excelencia de la turbulencia, de las vicisitudes de la vida y sus conflictos, la conclusión implícita en todo ello es que el conflicto se resolverá en la reconciliación, pero no antes de atravesar graves dificultades, oposiciones y quizás sublevaciones (personificadas en la figura de Caliban). Si se concibe del teatro inglés de la época como poderoso medio de difusión y crítica social y política, se puede deducir las implicaciones políticas en la Inglaterra del reinado de Jacobo I, con sus constantes amenazas de sublevación, conspiraciones y amagos de guerra civil, que estallarían con su hijo Carlos I.

Estos ejemplos dan alguna idea de cómo Shakespeare utiliza la música en el canon, aunque de ninguna manera hacen honor a toda la gama de posibilidades dramáticas que abren las canciones en todas las obras. Desafortunadamente, esto sobrepasa las limitaciones de espacio de este trabajo. Pero no quisiera terminar sin alguna mención de versiones sucesivas de las canciones. Algunas de ellas, como por ejemplo, *Who is Sylvia?* de *Love's Labour's Lost*, se han integrado tanto en el tejido cultural inglesa que la mayoría de la gente ya no sabe si son de Shakespeare o, por ejemplo, de Schubert. Muchas de estas versiones se compusieron entre 1680 y 1900, pero hasta nuestros tiempos, los compositores (Britten, Vaughn Williams, R. Strauss o Silbelius) han seguido inspirándose en estos textos – que, como dije más arriba, no necesariamente son del propio Shakespeare. *O mistress mine* tiene nada menos que 13 versiones diferentes, y el bello lamento de Mariana de *Measure for Measure*, *Take, o take those lips away*, otras doce. Una de las más populares, la canción del sauce *The poor soul sat sighing* de *Othello*, cantada por Desdemona justo antes de que le asesinara su marido, ha sido transcrita por diversos compositores, incluyendo a Vaughn Williams, Parry, y esa versión insuperable – una de las más difíciles de cantar – que haría de ella Verdi en su ópera *Otello*. *Sigh no more, ladies*, cantada por Beatrice de *Much Ado About Nothing*, y que constituye toda una declaración de independencia de la mujer frente al hombre, ha tenido unas siete versiones y se convirtió en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX en una de las canciones de salón más populares – ya nadie se acor-

daba que había tenido su origen en una obra de Shakespeare, y mi abuelo inglés, entusiasta cantante aficionado de este género, estaba convencido de que la había escrito Tennyson.

Como puede deducirse, palabra y música se funden en una eficaz simbiosis en el teatro renacentista inglés para cumplir una serie de funciones semióticas y comunicativas. Mientras la palabra teje una complejísima red de implicaciones, sugerencias e insinuaciones envueltas en despliegues retóricos y metafóricos, la música sirve de valiosa ayuda en la clarificación de los conceptos contenidos en el texto verbal, más difícil de aprehender en el contexto físico del teatro de la época. Por otra parte, al ser cantada, ya se libraba del escrutinio del censor, pues cantando podían articularse ciertos conceptos, situaciones o alusiones a personajes reales (en ambos sentidos de la palabra), que hablados, habrían sido censurados. No quisiera con esto atribuir una función exclusivamente propagandística a la actividad teatral en este período. Por supuesto, la afortunada amalgama estética resultante de esta simbiosis produce en el espectador esa sensación de plenitud y satisfacción de toda gran obra de arte. Pero su función como arena de debate de los grandes temas de la época, y como velada crítica de ciertos aspectos políticos y sociales, no debe ignorarse cuando nos acercamos al género, y nuestras evaluaciones de su éxito estético o dramático nunca pueden dejar de lado el importantísimo papel que jugó el teatro, tanto público como privado, en los acontecimientos políticos de los reinados de Isabel I y Jacobo I.

Reseñas Bibliográficas:

ADAMS, A. & S.J. LINDEN

1998 *Emblems and Alchemy*, Glasgow, University of Glasgow Press.

BLAKEMORE EVANS, G.

1987 *Elizabethan-Jacobean Drama*, A New Mermaids Background Book, London, A. & C. Black.

BLUME, F.

1967 *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Study*, (trad. M.D. Herter Norton), New York & Londres, W.W. Norton & Company.

BOAS, F.S.

1929 *Marlowe and his Circle: a Biographical Survey*, Oxford, Clarendon Press.

BRADBROOK, M.

1936 *The School of Night: a study in the literary relationships of Sir Walter Raleigh*, Cambridge, Cambridge University Press.

1972 *The Living Monument: Shakespeare and the Theatre of his Time*, Londres, Chatto & Windus.

BRIGGS, J.

1983 *This Stage-Play World: English Literature and its Background 1580-1625*, Oxford, Oxford University Press.

BULLETT, G. (ED.)

1966 *Silver Poets of the Sixteenth Century*, Londres, Dent.

CASTIGLIONE, B. (1527, ED.)

1955 *Il Cortegiano*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

CHAN, M.E.

1980 *Music in the Theatre of Ben Jonson*, Oxford, Clarendon Press.

CLARK, E.G.

1941 *Raleigh and Marlowe: A Study in Elizabethan Fustian*, New York, Fordham University Press.

DART, T.

1967-1995 *Invitation to Madrigals*, Londres, Stainer & Bell.

ELAM, K.

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen.

FELLOWES, E.H.

1921-1948 *The English Madrigal Composers*, Oxford, Clarendon Press.

GOOCH, B.N.S. & D. THATCHER

1991 *A Shakespeare Music Catalogue*, Vol.1 de 5, Oxford, Clarendon Press.

GROUT, D.J. & C.V. PALISCA

1984,... 1999 *Historia de la música occidental, 1 (Edición revisada y ampliada)*, Madrid, Alianza Música.

HARMAN, A. (ED.)

1951 *Thomas Morley: A Plain NS Easie Introduction to Practicall Musicke*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

KAMEN, H.

1971-1984 *European Society 1500-1700*, London, Unwin Hyman.

KERNAN, A.

1995 *Shakespeare the King's Playwright: Theater in the Stuart Court 1603-1613*, New Haven/Londres, Yale University Press.

LONG, J.H.

1955-1961-1972 *Shakespeare's Use of Music*, 3 vols., Gainesville, Fla.

MILLER, D.L., S. O'DAIR Y H. WEBER (EDS.)

1994 *The Production of Renaissance Culture*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.

PARRY, G.

1980 *The Seventeenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1603-1700*, Londres/New York.

PATTERSON, A.

1984 *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison and London.

ROBLEDO, L. (ED. Y TRAD.)

1979 *Robert Fludd: Escritos sobre la música*, Madrid, Editora Nacional.

STEVENS, D.

1967-1977 *The Penguin Book of English Madrigals for four voices*, Harmondsworth, Penguin Books.

STURGESS, K.

1983 *Jacobean Private Theatre*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

WILLEY, B.

1934... *The Seventeenth-Century Background*, Harmondsworth, Penguin Books.

WILSON, R. Y R. DUTTON (EDS.)

1992 *New Historicism and Renaissance Drama*, Londres/New York, Longman.

WOODFILL, W.L.

1953 *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton, Princeton University Press.

YATES, F.A.

1964-1991 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press.

1979 *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

ZUNDER, W. & S. TRILL

1996 *Writing on the English Renaissance*, Londres/New York, Longman.

Discografía selecta:

Shakespeare Songs and Consort Music, Alfred Deller, the Deller Consort & Desmond Dupré, Deutsche Harmonia Mundi "40 Years Anniversary Edition" 77692.

Dowland: Ayres and Lute Lessons, the Deller Consort, Mark Deller., Harmonia Mundi, 1901076.

Shakespeare's Lutenist: Theatre Music by Robert Johnson, Emma Kirkby, David Thomas, Anthony Rooley, Virgin Digital Classics, VC 7 59321 1.

Songs to Shakespeare, Anthony Rolfe Johnson, Graham Johnson, Hyperion CDA 66480.

An Englishman Abroad: Consort Music by Thomas Simpson, The Parley of Instruments, Hyperion CDA 66435.

Songs & Dances from Shakespeare, The Broadside Band, Dir. Jeremy Barlow, Deborah Roberts y John Potter, Saydisc CD-SDL 409.

Elizabethan & Jacobean Consort Music, New London Consort, Philip Pickett, Linn 011.

A Play of Passion: Songs for the Stage and Consort Music, Fretwork, Jeremy Budd, Michael Chance, Virgin Veritas 45007.

***Don Carlos*: de la Fiction-Miroir de SAINT-RÉAL aux accords tragiques de VERDI**

Andrée Manseau

Université de Toulouse II
andree.mansau@wanadoo.fr

Comment sont morts l'Infant Don Carlos, héritier de Philippe II et la reine Elisabeth de Valois? Furent-ils les victimes de la jalousie du Roi Philippe? De la nouvelle historique de Saint-Réal en 1672 à l'opéra de Verdi en 1866, comment est poétisée et mise en musique cette sombre et mystérieuse histoire?

La nouvelle historique de Saint-Réal publiée en 1672, est inspirée par des sources théâtrales espagnoles: Cabrera de Cordoba, Vanderhamen y León, par des Français du parti ligueur: Scipion Dupleix, mais surtout par des historiens protestants: Agrippa d'Aubigné et Auguste de Thou, d'Antonio Pérez et des Vénitiens.

En 1783-1787, le drame de Schiller *Don Carlos*, prend le relais du roman historique français pour montrer le Roi face à ses échecs politiques: les Flandres et l'Invincible Armada, et face à ses malheurs personnels: maladie de l'Infant, mariages successifs. Schiller invente, d'après Saint-Réal l'amitié avec le marquis de Posa et le rôle du Grand Inquisiteur, mais surtout les larmes de Philippe II.

Lorsque, en 1866, l'opéra de Paris commande un opéra à Verdi, après le demi-échec des *Vêpres siciliennes*, il est proposé au compositeur *Cléopâtre*, *Don Carlos* et *Le Roi Lear*. Le librettiste sera Joseph Méry mais à la mort de ce dernier, le 17 juin 1866, Verdi reprend la maîtrise du livret et il exige de Du Locle des vers convenables pour la composition musicale. Nous passerons rapidement sur les réductions de cinq à quatre actes, la suppression du ballet de la Reine dès la création; entre 1867 et 1883, après Méry-Du Locle, De Lauzières et Zanardini interviennent pour la traduction en italien, mais Verdi modifie aussi la partition.

Ursula Gunther et Andrew Porter qui ont travaillé sur les différentes versions pour la reprise par la Scala de Milan ont conclu que *Don Carlos* reste un opéra français, mais le débat reste ouvert entre la version française et la version italienne sur la musique de Verdi. Verdi qui n'aimait pas le dénouement proposé avec le fantôme de Charles Quint ou son double sauvant l'infant se résigna pourtant à cette fin.

Les secrets des coeurs et de l'histoire dont le Savoyard Saint-Réal nous a donné la première version romanesque à travers le *Don Carlos* de 1672, se retrouvent dans *Un secret de Philippe II* (1836) de Gustave Flaubert, essais de théâtre et de prose, dans lesquels, après Schiller, le décor du palais gothique sert de cadre à l'analyse de secrets hypothétiques.

Verdi, sur le livre de Méry, poétise en musique l'amour de Don Carlos et d'Isabelle, né d'une première rencontre dans la forêt de Fontainebleau, et conduisant à la mort. Don Carlos le mélancolique, s'écriant « Je ne suis pas fou mais désespéré », s'oppose à Philippe II, le père haï et le tyran des Flamands et il admire Charles-Quint dont le fantôme ou le double l'arrachera au supplice des Inquisiteurs.

En même temps que l'analyse politique, la description de l'Espagne parfumée d'orangers et de ses cloîtres: Saint-Just, Valladolid, donne l'occasion de portraits de femmes: Elisabeth de Valois et Ana de Mendoza, princesse d'Eboli, beautés jeunes et ardentes, meurent toutes deux dans la nouvelle de Saint-Réal, condamnées à ne plus aller au bois et à ne plus chanter l'amour. Leur plainte douloureuse, suggérée par le roman et par le théâtre, s'exprime avec ampleur dans l'opéra, même si les morceaux chantés par les rôles féminins ont été jugés extérieurs à la trame politique du livret.

Enfin, ce monde infernal des ombres inapaisées que Saint-Réal avait montré face aux Inquisiteurs espagnols et aux Flamands condamnés, devient avec Méry et Verdi une Espagne diabolique comparable à celle des romans gothiques anglais ou allemands : sous la voûte noire de l'Escorial, le Grand Inquisiteur aveuglé rivalise avec l'ombre de Charles-Quint et la voix du moine entraîne Don Carlos vers la tombe de l'Empereur tandis que, s'il faut croire la correspondance de Verdi, la Reine meurt de douleur.

1. Les secrets des coeurs et la haine du Père.

Dès les premières lignes de la nouvelle historique ou de l'opéra, le prince est écrasé par la nouvelle du mariage de Philippe II avec la princesse Isabelle de Valois, sa fiancée, et « son désespoir se changea insensiblement en mélancolie » (p.8) . Flaubert montre la rivalité entre Don Juan d'Autriche, fils bâtards de Charles-Quint, et Philippe II en parallèle avec la haine de Don Carlos pour son père.

Sans aller présenter la réalité historique du prince contrefait et fou décrite par Brantôme et par les historiens, Saint-Réal puis Flaubert insistent sur le désespoir du prince. Le premier montre la réaction à l'emprisonnement: «eter tout nu qu'il estoit dans un grand brasier de feu » (p. 187); le second décrit la chambre dans laquelle le prince est emprisonné par le roi, et il insiste sur la mélancolie et la souffrance sans parler d'Isabelle de Valois: « douleurs atroces et inouïe ».

Saint-Réal montre la chambre démeublée après l'arrestation: « on y mit pour tout meuble un méchant matelas. Le malheureux héritier de tant de couronnes ne vit plus rien autour de lui qui ne présentait à ses yeux l'affreuse image de la mort ».

La douleur de l'amour frustré tue le prince emprisonné autant que la saignée inventée par l'historien Scipion Duplex: « son âme étant déjà sortie à demy avec son rang et ses esprits, il perdit insensiblement la vue, et puis la vie » (pp.208-209)

Le roman du crime de Philippe II contre l'Infant et la Reine, écrit d'après les historiens protestants, s'achève sur la mort de Philippe II expiant ses crimes, les faux procès des Flamands Bergh et Montigny, le procès du prince instruit par l'Inquisiteur Espinosa (p.193), l'exécution de Posa, poignardé dans les rues de Madrid (p.149) pour complicité avec Don Carlos et avec la Reine.

Flaubert, après avoir montré le Roi Philippe, l'Inquisiteur et le prince d'Eboli préoccupés par les lettres affectueuses écrites par Charles-Quint devenu le père Arsène, à Don Juan d'Autriche, passe à Don Carlos épié car il est soupçonné de sympathie avec les hérétiques. Le prince, enfermé dans sa chambre, « La porte était fermée par une barre de fer, des chaînes et des verrous. On eût dit la demeure d'un homme qui craint quelque trahison ».

Le titre de Flaubert *Le secret de Philippe le Prudent* est inspiré de l'histoire de Lorenzo Vanderhamen y León, *Don Felipe el Prudente*. Les vieillards, le Roi «vêtu de noir de la tête aux pieds » comme sur les tableaux de Sanchez Coello, le duc d'Albe et l'Inquisiteur, s'opposent à la jeunesse de l'Infant:

Cette belle tête noire et pâle, cette figure triste et douce, indiquaient une de ces âmes si pleines de passion, si puissantes de sentiments qu'elles se dilatent, se crèvent et s'abîment, ne pouvant contenir tout ce qu'elles recèlent ; c'était une de ces lames qui usent le fourreau avant qu'elles ne le souillent.

Ce texte inachevé de Flaubert utilise donc le portrait et la description pour suggérer un secret au sujet de l'Infant et de Don Juan d'Autriche qui n'est pas révélé dans ce texte inachevé.

Giuseppe Verdi et ses librettistes emploient les didascalies et le décor pour transposer à Valladolid, lors de l'autodafé auquel assista Don Carlos enfant, la révolte du peuple en faveur de l'Infant. Après le *Filippo* d'Alfieri et plusieurs opéras italiens dont *Elisabetta di Valois* de Buzzola sur un livret de Piave, Verdi hésite avant d'adopter la fin suggérée par Méry d'après Schiller: le fantôme de Charles-Quint sauve le prince de l'Inquisition en l'entraînant dans la tombe. La critique contemporaine De Langenevais, parle de "cette cuisine du Saint-Office, simplement horrible, horrible surtout par ces psalmodies de son orchestre où nasillent et grondent

toutes les voix sépulcrales de la liturgie”. Verdi écrit: « Si on revient à l’amour on dépoétise (cette situation) qui, dans la conception de Schiller est élevée et sublime, dans ce moment, le io t’amo, io t’amo, je ne l’aime pas du tout » à propos de la reprise de l’acte V en mineure du duo passionné dans la forêt de Fontainebleau.

En supprimant l’acte I où Méry montrait le mariage d’Isabelle sauvant les bûcherons de Fontainebleau et le peuple français des famines et des malheurs de la guerre, Verdi revient à Schiller, avec le fantôme de Charles-Quint arrachant Don Carlos à l’Inquisition, la version de l’Espagne catholique attachée et à l’horreur de *La Forza del destino*, le pouvoir solitaire et la trahison de Posa que Saint-Réal n’avaient qu’effleurés, sont les causes de la tragédie.

L’amour fou, né du premier regard, les pudeurs et les interdits des corps présents au roman français du XVII^e siècle s’effacent avec Flaubert derrière la trahison des hommes et les secrets du pouvoir. Verdi transforme les amours interdites par le père « Addio, mia madre. Addio mio figlio » en spasme agonique.

Dans le cloître, le chœur des moines succède à la voix du héros, en solo, puis en duo avant le silence mortel qui anéantit Don Carlos et la Reine.

2. Nous N’Irons plus au Bois.

Les orangers du jardin des Hespérides, le jardin espagnol paradisiaque se transforment en lieu de discorde et de mort. La reine d’Espagne et la princesse d’Eboli seront condamnées à la mort et à l’enfermement.

Le Savoyard Saint-Réal imagine l’Espagne d’après les descriptions de Voiture ou les histoires de Grenade de Giner Pérez de Hita. Saint-Just où le Roi vient rendre les hommages funèbres “au corps de l’Empereur” est l’occasion d’une rencontre intime dans les jardins entre Don Carlos et la Reine. “La Reine fut bien aise d’accompagner son mari dans ce voyage pour voir un pays qu’on disait être le plus bel endroit de toute l’Espagne” (p.26). Yuste devient oasis dans le désert avant d’être présenté comme « solitude que Charles-Quint avait rendue fameuse par sa retraite » (p.27). « La verdure dont elles sont bordées a un éclat si vif, que la peinture n’en a jamais composé de si belle. La couleur, le décor composent donc le cadre exotique d’une passion; le prince, en tête à tête avec la reine « dans un petit bois d’orangers qui était derrière l’appartement de l’Empereur », avoue son amour ; la Reine oppose à cet aveu “l’estime qu’elle avait conçu pour lui. Le désir naît dans le coeur et dans l’esprit, mais au cours de “l’agréable entretien”, et la conversation entre le prince et la Reine, l’expression de l’amour vient du prince; “Don Carlos conta à la Reine tout ce qui s’était passé dans son coeur et dans son esprit depuis la première fois qu’il avait osé parler d’elle” (p.34). A ce fantasme dont la réalité a failli permettre la réalisation, la Reine répond par le récit de sa jeunesse:

« elle lui fit à son tour l'histoire de son enfance » (p.34) mais la confidence s'arrête avant le mariage permettant l'union des corps:

quand elle fut à la résolution de leur mariage, elle ne s'étendit pas sur les sentiments qu'elle avait eu dans cette occasion, avec autant de liberté que le Prince avait fait sur les siens, mais la violence qu'il vit qu'elle se faisait pour les lui cacher, luy en doit plus qu'elle n'en taisait"(p.35).

Le livret de l'opéra utilise autrement la scène de l'aveu au deuxième tableau de l'acte II. Les didascalies indiquent « un site riant aux du cloître de Saint-Just. Une fontaine, des bancs de gazon, des massifs d'orangers, de pins et de lentisques. A l'horizon les montagnes bleues de l'Extrémadure ».

Le chœur des dames qui accompagnent la Reine chante dans la version française:

Les fleurs ici couvrent la terre
Les pins avec leurs parasols
Et sans l'ombrage pour vous plaire,
Vont s'éveiller les rossignols.

Musique de flûte et d'octavin imitent les oiseaux, avec des trilles et des abaissements au second degré pour imiter le mode phrygien antique. C'est dans la chanson du voile de la princesse d'Eboli que Verdi trouve réellement un style musical hispano-mauresque avec le cri du Roi maure reconnaissant son épouse sous le voile: Allah! C'est la reine. Méry avait transposé dans un décor arabo-andalou les chansons de toile médiévales. Les sons musicaux et les paroles italiennes donnent plus de couleur maure à « la bell'almea / Tutta chiusa in vel », en parlant de l'almée, courtisane que croit rencontrer le Roi maure alors qu'il s'agit de son épouse voilée. De même, lors de la fête dans les jardins de la Reine au premier tableau de l'acte III les « mandolines, gais tambours » qu'évoquent les vers se retrouvent dans l'orchestre avec les castagnettes, le tambour de barque, les trompettes et les cornets. Le chant d'Eboli, différent de la plainte de la Reine, imite le style espagnol et la princesse qui a reçu le masque de la Reine reprend le refrain de la chanson du voile:

Pour une nuit, me voilà Reine,
Et dans ce jardin enchanté,
Je suis maîtresse et souveraine.

Au deuxième tableau du même acte III, le ballet de la reine, presque toujours supprimé, déjà par Verdi lui-même, s'inspire des portraits de la Reine Isabelle par Sánchez Coello et Sofonista Anguissola pour faire danser la perle Pèlerine et la placer sur le char de la Reine, en symbole de la richesse et des possessions de Philippe II.

La Reine sur son somptueux char baroque s'oppose à la nuit du quatrième acte dans le cabinet du Roi le duo d'Elisabeth et d'Eboli va opposer deux femmes rivales pour l'amour du Prince et du Roi.

Après l'aveu d'Eboli « J'aimais l'Infant », la Reine demande sa croix de dame d'honneur à la coupable : « Rendetime la croce »; vient alors la plainte en bémol mineur de la princesse que maudit sa beauté: « O don fatale, don crudele », plus sonore en italien qu'en français. Les cris en la bémol mineur diffèrent des plaintes de la Reine en fa mineur à l'acte II au départ de ses servantes renvoyées par le Roi, car le « non pianger mia compagna » était préféré par Verdi : « O ma chère compagne, Ne pleure pas ma soeur ».

Ces décors de parfum et de mystère utilisés par Saint-Réal et par l'opéra contrastent avec l'austérité de Schiller. L'accompagnement musical aux sonorités espagnoles ou mauresques des chansons imitées par Verdi des chansons populaires, les parfums des orangers, des lauriers et des myrtes de la fiction repris de la nouvelle par l'opéra s'effacent derrière le décor pétrifié et gothique de l'Escorial et du cloître de Saint-Just.

3. Les Voûtes noires de L'Escorial

Les didascalies de l'opéra font, en effet, apparaître les cyprès et la lune maléfique; les nocturnes aux sonorités sensuelles sans les étoiles se changent en plaintes de Philippe II, où basses et violoncelles accompagnent le chant douloureux, ou en psalmodie des moines, avec trombones, ophicléide et timbales à l'acte IV qui reprend le premier tableau de l'acte I à Saint-Just.

Les funérailles de Charles-Quint de Saint-Réal sont donc devenues dans le drame de Schiller. Verdi hésita à reprendre cette histoire fantastique et gothique, mais comment montrer à l'opéra la Mimésis antique réinterprétée par Saint-Réal? Une descente aux enfers, comparable à celle de Virgile ou de Dante, achevant le roman où, avant Kafka et Carlos Fuentes, Philippe II se recroquevillait en cadavre dévoré par les poux:

Philippe II lui-même, après avoir vieilli parmi les douleurs de tant de désastres, fut frappé d'un ulcère qui engendra une quantité incroyable de poux dont il fut dévoré tout vivant et étouffé quand ils ne trouvèrent plus de quoi se nourrir sur son corps. Ainsi furent expiées les mots à jamais déplorables d'un prince magnanime et de la plus vertueuse des prin-

cesses qui fut jamais. C'est ainsi que leurs ombres infortunées furent enfin pleinement apaisées par la fin malheureuse de tous les complices de leur trépas.

Le roman du XVII^e siècle, à côté de cette expiation du crime, amorçait une analyse de la jalousie qui étouffe le Roi de Schiller et de Verdi. Saint-Réal écrivait, « Son âme occupée par ce premier mouvement jaloux » et « les considérations de sa grandeur » cédaient « à une autre considération plus sensible, plus délicate ».

Ces angoisses nocturnes de la jalousie déjà amplifiées par Schiller, sont l'objet de toutes les recherches musicales de Verdi. Le compositeur trouvait le rôle du fantôme ou du vieux moine invraisemblable mais il se rallie à cette fin où la disparition dans la tombe remplace les poignards et la solitude de *La Force du Destin*. Dans une Lettre à Du Locle du 4 septembre 1866, Verdi écrit « il faut donc changer ces deux vers » et le 15 septembre 1866, Verdi demande au même Du Locle de s'exprimer autrement : « l'expression sur sa mère il leva les yeux » est bonne; mais il faut s'arrêter après *Dieu* et après *leva*. *A vous ce fils que Dieu/Sur la mère, il leva*. Torturez-vous la cervelle et faites que la cadence se fasse sur la première moitié du vers ».

Les adieux de Don Carlos et de la Reine ont été travaillés à nouveau par la version de Naples en 1872. La détresse exprimée par le cor et par l'octavin devient chant épique accompagné par la haine. La voix morne du moine, souvenir de Schiller et des fantômes du Romantisme, vient accentuer le désenchantement, exprimé par les vibrations de l'Eterno addio.

La voix de l'Empereur, dont Flaubert avait utilisé les lettres et Schiller le fantôme, arrache le prince à Philippe qui frémit de terreur tandis que la Reine s'évanouit dans un cri: « Oh ciel » en Italien, « Grand Dieu » en Français.

Quatre cors, les trombones, l'ophicléide et les timbales accompagnent le chant de miserere des moines:

Carlos il sommo imperatore
Polvo e cenere sol e

Les vers français ne changent pas du début à la fin

Charles-Quint, l'auguste Empereur,
N'est plus que cendre et que poussière

Le texte italien dira à la fin:

Carlo il sommo imperatore
non è piu che muta polve.

Charles-Quint, modèle de Don Carlos son petit-fils au lieu et place de son père dans le roman de Saint-Réal, fantôme vengeur du roman gothique dans le drame de Schiller, devient la statue du Commandeur, non le père qui punit le rebelle mais le père qui arrache une victime à son fils. Il ne s'agit plus de la paix désirée des coeurs bien que la musique retrouve certains accords de *La Forza del Destino*.

Schiller privilégia la condamnation à la solitude du Roi et la liberté religieuse impossible avec l'Inquisition. Verdi suit cette idée et reprend le fantôme de Charles-Quint incarné par le moine, plus facile à vocaliser que *La mort pouilleuse de Saint-Réal*.

4. Conclusion

Élan de l'amour, plaintes du désespoir, cris de la jalousie, secrets emmurés dans les palais, cloîtres où les moines chantent pour le repos de l'âme, bois d'orangers et fontaines mauresques, autodafés: du XVIe au XIXe siècle, littérature et musique ont composé des tableaux imaginaires de Philippe II solitaire dans son pouvoir et dans ses amours.

Les cadavres et les cendres que les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et la nouvelle de Saint-Réal ont opposés aux aspirations célestes deviennent, après l'échec des Révolutions et le désenchantement du second Romantisme souffrances de l'esprit malade.

La mort déplorable de Saint-Réal se transforme en tableau aux teintes noires angoissantes dans le conte de Flaubert tandis que les sonorités allègres et majeures des castagnettes et des tambourins qui donnent la couleur espagnole, deviennent dans l'opéra de Verdi plaintes et marches funèbres aux accords angoissants sur les tonalités mineures des basses, des cors, et des timbales.

5. Bibliographie:

Textes cités:

ALFIERI, VITTORIO

1866 *Filippo*, In *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze, Le Monnier.

BUZZOLA ANTONIO, P.

1849 Francesco Maria, *Elisabetta di Valois*, Venezia, Rizzi. composé pour le théâtre de la Fenice, saison 1849-1850.

CABRERA DE CORDOBA

1611 *Historia de España*, Madrid, Sánchez.

FLAUBERT, G.

1836 *Le Secret de Philippe*, In *Oeuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2001.

PEREZ DE MONTALVAN

1632 *El segundo Séneca* de España.

SCHILLER

1787 *Don Carlos, Infant d'Espagne*, Édition et traduction Robert Pitrou, Aubier-Montaigne, 1934, LXIV-216 p.

SAINT-REAL, César Vichard de

1672 *Dom Carlos*, nouvelle historique, Amsterdam, Gomelin, voir notre édition, Droz, Genève, 1977. Les Textes littéraires français N° 236 et Édition de Jean Chupeau In *Pléiade*, Nouvelles françaises du XVIIIe. siècle.

VERDI, Giuseppe

1867 *Don Carlo*. 21 mars 1867, 5 actes en Français. En Italien , traduction de Lauzières en 5 actes. 1867 Scala de Milan, adaptation de Zanardini, 4 actes sans ballet. Voir Manuscrit original Bibliothèque Nationale Paris 1073-1074. Paris, M.Lévy, 1867 : texte français du livret de Méry, Milani, Ricordi, 1869 traduction Achille Lauzières. Il existe également une version anglaise en 4 actes de 1867. *La Forza del destino*, créé en 1861 à Saint Pétersbourg sur un livret de Piave.

VANDERHAMEN Y LEÓN

1625 *Don Felipe el Prudente*, Madrid, Marin.

XIMENEZ DE ENCISO

1634 *El Príncipe Don Carlos*, Huesca,

Ouvrages critiques

GUNTHER, Ursula, "Le Don Carlos de 1883, une oeuvre française également" I, *L'Avant-Scène Opéra*, octobre 1886 N° 90-91, Pp.36-43.

"La genèse de Don Carlos", *Revue de musicologie*, 1973, P. 18-53.

MANSAU, Andrée, 1976, *Saint-Réal et l'humanisme cosmopolite*, Lille, 1990,

MANSAU, Andrée, 1993, « L'Espagnolisme, cette façon de sentir » *L'Âge d'Or de l'influence espagnole*, Éditions interuniversitaires, Mont de Marsan. Actes du colloque international de Bordeaux. P.209-218.

MANSAU, Andrée, « Les tragiques de la mort d'Agrippa d'Aubigné à Saint-Réal et Charles Emmanuel de Savoie » p.947-958, Illustré, *Parcours et rencontres, Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Eneas Balmas*. Klincksieck.

Réplica a Goethe: Tres Faustos musicales del siglo XIX

Alfonsina Janés

Universidad de Barcelona
janes@ub.edu

Fausto. Este nombre suele relacionarse inmediatamente con el del escritor de los siglos XVIII y XIX que recreó su historia dotándolo de una vida que parece inextinguible: Goethe. Si el origen de la historia de Fausto hay que buscarlo en la Alemania del siglo XVI, si a Goethe le llegó por vía indirecta a través de algunas de las recreaciones surgidas desde entonces, su obra constituye un nuevo punto de partida. Del *Fausto* de Goethe nacieron y, probablemente, seguirán naciendo, múltiples versiones más o menos ajustadas al modelo, pero siempre intentos, como éste, de adaptar a la mentalidad individual del autor o a la ideología colectiva imperante, la vieja historia del nigromante alemán.

Los compositores de todas las épocas sintieron también la atracción del personaje, del de la leyenda por supuesto, pero sobre todo del de Goethe. Los títulos de obras musicales basadas en este tema son numerosísimos. Andreas Meier (1990:685-820) contabiliza -aparte de 47 de tema paralelo- 813, incluyendo los más diversos géneros y tipos de tratamiento, desde acompañamientos musicales para los fragmentos goethianos que lo requieren, hasta piezas orquestales en las que la palabra enmudece para dar paso a la expresión sonora del mundo de sensaciones personales nacidas a raíz de la lectura de *Fausto*. Música escénica, escenas musicales al estilo de oratorio, canciones, óperas, ballets, poemas sinfónicos constituyen peldaños de la gran escalinata musical fáustica. No obstante, si hubiera que resumir la recepción de *Fausto* en la música basándose en la popularidad alcanzada, probablemente sería imprescindible mencionar tres títulos de tres compositores del siglo XIX: la leyenda dramática de Hector Berlioz *La Damnation de Faust*, y las óperas *Faust* de Charles Gounod y *Mefistofele* de Arrigo Boito.

1. El *Fausto* de Goethe

Resumiendo, puede afirmarse que en su *Fausto*, Goethe plantea fundamentalmente una cuestión que queda resumida en la pregunta: ¿qué es lo que constituye la verdadera esencia del ser humano? Su respuesta parece una réplica a la formu-

lación cartesiana *cogito, ergo sum*. Podría pensarse que la valoración extrema de la capacidad intelectual es para Goethe una respuesta excesivamente simplificada. No obstante, es innegable que su propia teoría adolece precisamente de parcialidad. Hijo del racionalismo y constructor de la rebeldía contra él, Goethe da hálito a la actitud de los jóvenes airados de su época, y esto significa que al racionalismo opone el impulso, el instinto. Éste será, por tanto, el elemento distintivo del ser humano y, como tal, un fenómeno extraordinariamente positivo.

Esta idea le plantea un nuevo problema: si todo impulso humano es positivo, ¿qué hacer con lo que se denomina el mal? En este callejón sin salida, Goethe opta por una medida drástica: como la existencia del mal le resulta molesta e incómoda, decide eliminarlo como tal y convertirlo en acicate para el progreso en tanto que su misión consiste en poner en marcha los mecanismos necesarios para que el impulso humano no caiga nunca en un letargo. El personaje de Goethe es el hombre que sólo mira hacia adelante, pero sin caer en la cuenta de que, tan importante como el hecho de avanzar es la dirección en que se avanza, de manera que pasa por alto un factor importantísimo: la necesidad de elegir entre posibles maneras distintas de actuar. Goethe valora el impulso de superación constante, pero no la reflexión, la participación de discernimiento y voluntad en el proceso que conduce a la acción.

La teoría goethiana tiene aún otra consecuencia decisiva: si el impulso es el eje de la persona, el individuo pasa a concebirse automáticamente como centro exclusivo de su ámbito de actuación. Cualquier acto queda así justificado siempre que tenga su origen en el afán de ir adelante; el entorno se convierte en medio para conseguir aquello que se proponga en cada momento. Cualquier ser humano que mida la vida sirviéndose de otros parámetros, que tenga otros valores, queda anulado y, o bien es abandonado una vez ha sido utilizado al propio gusto, como Margarita, o es brutalmente eliminado si su vida pone en peligro la realización del impulso que pueda sentir en un momento concreto el prototipo de la teoría defendida por Goethe, como la pareja de ancianos que se resiste a abandonar su hogar, impidiendo con ello que se convierta inmediatamente en realidad el último sueño de Fausto, el sueño del progreso como victoria del hombre sobre la naturaleza. Más aún, incluso este último proyecto, que podría entenderse como plan de interés social encaminado a salvaguardar el futuro de la humanidad, en el fondo no es otra cosa que resultado del instinto de autocomplacencia del personaje Fausto.

Nadie se atreverá a negar la evidente belleza del *Fausto* de Goethe como obra artística, cualquiera puede darse cuenta de que reúne todos los requisitos que en el Prólogo, el director del teatro exige a las piezas que pretendan ser representadas en su escenario. Pero igualmente clara es la falta de realismo y, por tanto, de consistencia, de la teoría que aquí se defiende. Por lo que respecta a las tres obras

mencionadas más arriba, da la impresión de que quienes participaron en su creación, se dieron cuenta de que el planteamiento filosófico es el punto más vulnerable del *Fausto* de Goethe, y, al apropiárselo, sintieron -fuera cual fuera el motivo- la necesidad de intentar subsanar como mínimo alguno de sus fallos.

2. Hector Berlioz: *La Damnation de Faust*

En 1828, Gérard de Nerval publicó su traducción del *Fausto* de Goethe. Después de haberla leído casi de forma obsesiva¹, Berlioz emprendió la tarea de componer algunos fragmentos, las *Huit scènes de Faust*, aparecidas al año siguiente². Sin embargo, fue durante su viaje a Europa Central en 1845-6³ cuando puso en marcha lo que se convertiría en su leyenda dramática *La Damnation de Faust*⁴, cuyo libreto reúne fragmentos de la traducción de Nerval, texto de Almere Gandonnière e intervenciones del propio compositor⁵. El estreno tuvo lugar en diciembre de 1846 con dudoso éxito⁶. No obstante, un año más tarde, la Leyenda despertó el entusiasmo de la aristocracia rusa⁷ y el interés del rey de Prusia⁸. En 1893, *La Damnation de Faust* se representó por primera vez en forma de ópera, concretamente en Montecarlo, con lo cual finalmente tuvo lugar algo que años atrás planeó el propio Berlioz: la adaptación de su obra para el teatro.

¹ Berlioz relata: “Le merveilleux livre me fascina de prime-abord; je ne le quittais plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout.” (Berlioz 1926:144)

² Berlioz envió la partitura a Weimar con una carta en la que manifestaba a Goethe su admiración. La opinión desfavorable de Zelter impidió, según parece, la comunicación entre Goethe y el compositor francés (Cf. Elliot 1952:59-60).

³ Esta tarea la había iniciado después de participar en el Festival Beethoven de Bonn en agosto de 1845, pero tuvo que interrumpirla por falta de dinero (Berlioz 1926:129-30).

⁴ El 13 de marzo de 1846 escribe desde Breslau a Joseph Louis d’Ortigue: “Je prépare à Dietsch de la besogne avec mon grand opéra de Faust, auquel je travaille avec fureur et qui sera bientôt achevé.” (Berlioz 1919: 135)

⁵ Berlioz explicó los motivos de su intervención como libretista: “Ce fut pendant ce voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Silésie que je commençai la composition de ma légende de Faust, dont je ruminais le plan depuis longtemps. Dès que je me fus décidé à l’entreprendre, je dus me résoudre aussi à écrire moi-même presque tout le livret; les fragments de la traduction française du Faust de Goethe par Gérard de Nerval, que j’avais déjà mis en musique vingt ans auparavant, et que je comptais faire entrer, en les retouchant, dans ma nouvelle partition, et deux ou trois autres scènes écrites sur mes indications par M. Gandonnière, avant mon départ de Paris, ne formaient pas dans leur ensemble la sixième partie de l’oeuvre.

J’essayai donc, tout en roulant dans ma vieille chaise de poste allemande, de faire les vers destinés à ma musique. [...]Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales, et je composai ma partition avec une facilité que j’ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages.” (Berlioz 1926: 259-60)

⁶ En sus memorias, Berlioz comenta la actitud del público parisino y añade: “Rien dans ma carrière d’artiste ne m’a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue.” (Berlioz 1926:264)

⁷ Después de interpretar la obra en Moscú, en abril de 1847 escribe a Léon Escudier: “L’aristocratie russe s’est éprise pour Faust d’un véritable delirium tremens”. (Berlioz 1919:176)

⁸ Berlioz comenta las circunstancias del concierto en que ofreció la obra en Berlín y el éxito obtenido a pesar de las reticencias de muchos asistentes. Así escribe: “Le parterre était rempli de gens malveillants, indignes, m’a-t-on dit, qu’un Français eût eu l’insolence de mettre en musique une paraphrase du chef-d’oeuvre national allemand” (Berlioz 1926:300). En su carta a Auguste Morel del 20 de junio de 1847 explica, entre otras cosas, que la princesa asistió a los últimos ensayos y el rey lo invitó a Sanssouci (Berlioz 1919:186-7).

Resumiendo, la acción es como sigue: en la llanura húngara y a la vista de los alegres campesinos y soldados, Fausto se percata de su tedio. Hastiado de la vida, planea suicidarse, pero los cantos pascuales reavivan su fe a través del recuerdo de la infancia. Llega Mefistófeles y le promete conseguir para él cuanto desee. El cambio de aires que le propone comienza en la taberna de Leipzig. Trasladado a las orillas del Elba, Fausto siente el vivo deseo de ir en busca de Margarita, la joven que Mefistófeles le ha presentado mientras dormía mecido por los cantos de los elfos. También Margarita ha visto en sueños a su futuro amante. Su encuentro con Fausto acaba con la irrupción del vecindario, que acusa a la pareja. Al enterarse él de que Margarita se encuentra en la cárcel por la muerte de su madre, pide a Mefistófeles que la salve. Es entonces cuando éste le exige la firma del pacto gracias al cual Fausto se convertirá en su servidor a partir del día siguiente. Pero en vez de conducirlo a la cárcel, Mefistófeles cabalga con él hacia el infierno. Margarita, en cambio, muere y es redimida por el hecho de haber amado mucho y de haber conservado, a pesar de sus desvaríos, un alma cándida.

Es evidente que en la Leyenda de Berlioz desaparecen muchos de los detalles goethianos, entre otros dos personajes importantes como la vecina Marta y el hermano de Margarita, Valentin. El compositor se propuso aprovechar al máximo las oportunidades musicales que le ofrecía el texto, y este objetivo lo indujo, además, a incluir elementos nuevos. Así, la acción se sitúa al principio en Hungría a fin de poder dar cabida a la brillante marcha húngara⁹. Y no hay duda de que la cabalgata hacia el infierno le permitió demostrar sus extraordinarias facultades en el terreno de la espectacularidad. Ahora bien, es posible imaginar que, sin apartarse de Goethe, Berlioz hubiera podido lograr la admiración del público recreando la noche de Walpurgis, pues en una escena como ésta la espectacularidad era obligatoria. Por tanto, cabe pensar que, aparte de la finalidad puramente musical, con el libreto de *La Damnation de Faust* se deseaba dejar constancia de un cierto desacuerdo con la concepción de Goethe. Esta actitud se hace especialmente patente por lo que respecta a dos elementos capitales del tema: el amor y el mal.

En la concepción del amor destacan dos puntos relacionados con su esencia y sus consecuencias. Tanto para Fausto como para Margarita, el amor por una persona concreta y real nace de la proyección de sueños y fantasías. En la obra de Goethe, los dos personajes se ven en la calle y se gustan. No en vano, al ofrecerle el bebedizo de la juventud, Mefistófeles ha dicho al héroe: “*Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,/ Bald Helenen in jedem Weibe*” (Goethe 1963: 78), es decir

⁹ Durante su viaje por Europa central en 1845-46, Berlioz había compuesto una pieza basada en la marcha de Rakoczy que luego aprovechó para su *Fausto*, motivo por el cual trasladó el inicio de la acción a Hungría (Berlioz 1926:210, 261). La marcha se hizo tan popular que el 17 de marzo de 1848, Berlioz escribió desde Inglaterra a Davison: “La Marche Hongaroise est aujourd’hui sur tous les pianos de Londres” (Berlioz 1919:223).

que le asegura la capacidad de idealizar al máximo a la dama elegida. En Berlioz, en cambio, se produce el proceso a la inversa: Fausto irá en busca de Margarita tras haberla visto en las fantasías que le inspira Mefistófeles; pero, ya en estas fantasías, la elegida no es cualquier modelo de belleza sino una persona real con su nombre propio. Y lo mismo le sucede a Margarita. El sentimiento amoroso queda reducido aquí al instinto que conduce a los personajes a un ser concreto del otro sexo. Pero a este instinto se le dota de una fuerza tal que quien quede atrapado en él se verá impulsado a jugarse la vida por el ser que se ha convertido en objeto del deseo. Respecto a Margarita, esto ya sucede en la obra de Goethe, pues ella está dispuesta a entregar al amado toda su persona, renunciando de esta forma a aquello que siempre había valorado como su más preciosa posesión: su integridad personal, y exponiéndose así al oprobio público. Pero no es éste el caso de Fausto. Según Goethe, Fausto no puede entretenerse amando de verdad a la joven, pues su impulso lo obliga a abandonarla para seguir buscando aquel bien que merezca ser perdurable. Berlioz plantea la cuestión de otra forma muy distinta. Las excusiones de Fausto con Mefistófeles al principio no son consecuencia de un pacto entre ambos, de manera que el protagonista sigue pudiendo disfrutar de su libre albedrío. Si decide renunciar a él para hacerse siervo de Mefistófeles es precisamente porque, a pesar de haber abandonado a la amada, no puede resistir saberla en prisión. Trasladando el motivo del pacto al momento en que Fausto se entera del destino de Margarita, el libretista deja patente que para él no es la certeza de defender una teoría correcta sobre la esencia humana lo que impulsa al personaje a jugarse la vida, sino su sentimiento por Margarita. El problema es que Fausto no tiene en cuenta hasta dónde llega el alcance de la fuerza representada por Mefistófeles. Esta circunstancia nos conduce directamente al tema de la concepción del mal.

La fuerza maligna se caracteriza, en primer lugar, por su actitud vigilante, puesto que sabe aprovechar siempre los momentos en que el ser humano puede sucumbir a su fragilidad y que, concretamente en Fausto, se manifiestan en el tedio y el sufrimiento. El asedio a Margarita es algo más complicado, pues, al igual que en la obra de Goethe, ella tiene a su favor armas poderosas contra el mal: su inocencia, su ingenuidad, su pureza, su fe. Pero contrariamente a Goethe, el libretista parece considerar demasiado superficial el primer medio puesto en marcha por Mefistófeles para que caiga en sus manos: el regalo de unas joyas. En el libreto de *La Damnation de Faust*, no serán alhajas lo que haga que Margarita empiece a desviarse, es decir no serán productos de la habilidad humana, sino que para conducirla por la senda equivocada este nuevo Mefistófeles necesita servirse de fuerzas hipnóticas y mágicas.

Por otra parte, el libretista insiste en resaltar el núcleo del carácter mefistofélico. Este espíritu de la negación aparece aquí como el espíritu de la negación de la verdad, el embustero. Por ello, su actuación empieza y acaba con sendos engaños. El Fausto de Goethe sabe que tiene que habérselas precisamente con el espíritu de la negación; el de Berlioz, en cambio, si da crédito a las palabras de Mefistófeles, tendría que estar convencido de que se halla ante el espíritu de la vida, el consolador de la humanidad. Pero Fausto no se da cuenta de que su interlocutor no es simplemente un rebelde sino un impostor que se atribuye a sí mismo la esencia divina. También la conquista de Margarita por parte de Mefistófeles empieza con un engaño. Al mismo tiempo que intenta encantarla mediante los fuegos fatuos, él entona la canción moralizante extraída del texto de Goethe. Una vez más hay que señalar que con ello se produce un cambio de ubicación importante que contribuye a realzar el carácter mentiroso del maligno. Goethe le hace entonar esta canción cuando ya no hay remedio, cuando Margarita ya se ha entregado a Fausto, y por ello el objetivo perseguido es escarnecerla. La canción en sí es una advertencia para que ninguna muchacha cometa la imprudencia de tener tratos con un hombre antes de lucir en su dedo la alianza matrimonial. Es cierto que para Goethe esta canción cumple una misión dramática: la de excitar a Valentin a enfrentarse con Fausto y dar muerte, en la lucha entre ambos, al hermano de Margarita. Es cierto que, al eliminar a Valentin, esta canción no se podía entonar en su presencia, de forma que se perdía una buena posibilidad musical del texto. Pero también es cierto que mezclando la canción moralizante con las voces de los fuegos fatuos se da mayor realce a los objetivos engañosos de Mefistófeles. Así pues, la gran mentira gracias a la cual Mefistófeles se apodera finalmente de Fausto, es la confirmación brutal de todo lo que se ha ido presentando hasta entonces. Porque Fausto firma el pacto creyendo que su socio cumplirá su palabra y pondrá en libertad a Margarita, pero Mefistófeles, como embustero que es por esencia, en vez de conducirlo a la cárcel y esperar al día siguiente para ponerlo a su servicio, lo lleva directamente a sus dominios.

3. Charles Gounod: *Faust*

También para Charles Gounod, la lectura del *Fausto* de Goethe se convirtió durante una temporada en una ocupación casi obsesiva, concretamente durante su estancia en Italia en 1839-40¹⁰. Pero transcurrieron muchos años hasta que las ano-

¹⁰ Gounod escribe en sus memorias: “Ma distraction favorite était la lecture du Faust de Goethe, en français, bien entendu, car je ne savais pas un mot d’allemand” (Gounod 1896:84). Durante su estancia en Capri, Gounod acostumbraba a dar paseos nocturnos y, según explica: “Ce fut dans une de ces excursions nocturnes que me vint la première idée de la ‘nuit de Walpurgis’ du Faust de Goethe. Cet ouvrage ne me quittait pas; je l’emportai partout avec moi, et je consignais, dans des notes éparées, les différentes idées que je supposais pouvoir me servir le jour où je tenterais d’aborder ce sujet comme opéra, tentative qui ne s’est réalisée que dix-sept ans plus tard.” (Gounod 1896: 118)

taciones que surgieron entonces tomaron forma de ópera. Su *Faust*, con libreto de Jules Barbier y Michael Carré, se estrenó en marzo de 1859 en su versión con diálogos hablados. Como gran ópera, su estreno tuvo lugar diez años más tarde, y desde entonces se convirtió en una de las obras más representadas de todos los tiempos¹¹.

En la ópera de Gounod se conservan muchos de los motivos goethianos, pero no siempre siguiendo el espíritu del original, sino con diverso tratamiento. Algunos pierden significado, es decir que se presentan pero se abandonan pronto, por ejemplo el ansia de conocimiento del protagonista. Otros sufren una transformación que puede ser irrelevante -Wagner no es el discípulo de Fausto sino simplemente un estudiante más-, o de mayor envergadura. Entre estos cambios destaca el hecho de que, al sellar el pacto con Mefistófeles, el deseo manifestado por Fausto es recuperar la juventud, con todas las ansias y pasiones que esto conlleva.

También se hallan en el libreto elementos que en Goethe carecen de importancia y que ahora adquieren un gran relieve, ya sea por las posibilidades musicales que subyacen en ellos -la presencia de los soldados, que da pie a la composición de música de estilo militar- o por motivos dramático-musicales con trasfondo ideológico, como los personajes Valentin y Siebel. Sobre el realce que adquiere en la ópera el primero de estos personajes, Aviñoa da la siguiente explicación: “Naturalmente tal interés por Valentin no es más que estructural y operístico; Gounod necesitaba ampliar la gama de personajes en acción y Valentin era uno de los elementos más apropiados a tal finalidad” (Barbier, Carré, Gounod 1985:29). Respecto a Siebel, Meier (1990:259) escribe que es una figura desarrollada con el objeto de conseguir un equilibrio vocal, o sea entre la voz femenina aguda y la grave. Hay que recordar que Siebel, un muchacho muy joven, es interpretado por una mujer. Y Aviñoa (Barbier, Carré, Gounod 1985:29) comenta: “Evidentemente responde a un particular interés de la dinámica teatral francesa romántica que se recreaba en la descripción casi pintoresca de los escarceos amorosos.”

Todo esto es cierto, no hay duda, pero, por otra parte, el carácter de estos dos personajes en la ópera sugieren además la existencia de un deseo de sus autores de atribuirles actitudes y acciones muy relacionadas con la base ideológica, opuesta por completo a la de Goethe. Si éste se basa en un fundamento filosófico, lo

¹¹ Peña y Goñi relata las circunstancias del estreno. Por lo visto, después del ensayo general el compositor oyó que sus amigos decían: “¡Pauvre Gounod! ¡Il croit avoir fait de la musique!” y comenta: “¡Ni aún le concedían que el Fausto fuera música!!!! Y esto lo decían los amigos del autor.” (1879: 26) Sobre el estreno afirma que “el público acogía con silbidos la primera representación del Fausto, y Scudo cometía la supina impertinencia de decir que no había encontrado en toda la ópera más que un bonito vals.” (1879:27) El éxito que se le tributó al año siguiente hace exclamar al crítico español: “[...] y el Fausto surgió triunfante como una de las creaciones más perfectas del arte musical contemporáneo.” (1879:28)

que da consistencia a la ópera es el trasfondo religioso¹². Y son precisamente, además de Margarita y Fausto, Valentin y Siebel quienes encarnan los diversos tipos de vivencia religiosa.

Margarita se presenta, igual que en la tragedia de Goethe, como persona capaz de reconocer sus limitaciones y sus errores y de arrepentirse de ellos. Esta facultad y su fe y confianza en Dios le dan la fuerza necesaria para vencer el mal, aunque tenga que dejar la vida. Al igual que en la obra de Goethe, la llave que abrirá la puerta al seductor Fausto son unas joyas. Gounod prepara su seducción por medio de las joyas en la canción con que Mefistófeles entretiene a los asistentes a la feria: aquí, en vez de seguir el modelo goethiano y entonar la canción de la pulga, trata el tema del becerro de oro, es decir, la tentación materialista del pueblo de Israel. Con ello se establece una clara relación entre Margarita y el Antiguo Testamento. Por otra parte, la protagonista es puesta en contacto también con el Nuevo Testamento. El canto pascual no se oye en la ópera en la vivienda de un Fausto desesperado al principio de la obra, sino al final, tras la muerte de Margarita, de manera que da la impresión de ser un comentario al veredicto definitivo sobre su destino, la afirmación de que está salvada. Con la nueva ubicación de este canto parece quererse explicar que si ha sido salvada es gracias a la muerte y resurrección de Cristo, de manera que la salvación de una persona es una renovación de este suceso bíblico, en definitiva un nuevo caso de victoria sobre el mal y la muerte.

Si Margarita se extravía a causa del materialismo y sobre todo de la sensualidad, los puntos débiles de Valentin son su interpretación pagana del cristianismo y su maniqueísmo. Su ética, por ejemplo, demuestra la primera de las características mencionadas: su máximo valor es el honor, *su* honor, mancillado por la debilidad de *su* hermana. Además confunde religión con magia, por lo cual es incapaz de comprender que un cristiano pueda sucumbir a sus debilidades, errores y pecados. Esta realidad lo escandaliza. Personalmente se considera del todo puro y, gracias a ello, cerca de Dios. Cuando otro creyente lo decepciona, como lo ha decepcionado Margarita, rechaza todo aquello que provenga de él, incluso los signos de su religiosidad. Por este motivo, Valentin se deshace de la medalla que le había dado su hermana como símbolo de protección divina. Que esta manera de actuar es una equivocación lo sabe incluso Mefistófeles, quien comenta que se arrepentirá. Es cierto que Valentin tenía que tirar la medalla forzosamente por motivos

¹² No hay que olvidar que Gounod fue durante un tiempo maestro de capilla en la iglesia parisina de las Misiones extranjeras y que, por otra parte, confiesa: “Vers la troisième année de mes fonctions de maître de chapelle, je me sentis une velléité d’adopter la vie ecclésiastique. A mes occupations musicales j’avais ajouté quelques études de philosophie et de théologie, et je suivis même pendant tout un hiver, sous l’habit ecclésiastique, les cours de théologie du séminaire de Saint-Sulpice.” (Gounod 1896:172)

dramatúrgicos, pues si la misión de este objeto era protegerle de la desgracia física, ¿cómo hubiera podido morir? Y Valentin, siguiendo a Goethe, tiene que morir. Pero es evidente que unos autores que se tomaron tantas libertades respecto al modelo no tenían ninguna necesidad de introducir la historia de la medalla para deshacerse del personaje.

El tratamiento que se da en la ópera a los objetos religiosos o relacionados con la religión parece indicar que no sólo Valentin cree en la magia, sino también los autores. Pues los tres objetos que se ofrecen: la empuñadura cruciforme de la espada en la primera lucha entre Valentin y Mefistófeles, la medalla y el agua bendita del jardín de Margarita cumplen, a todas luces, esta función. Sin embargo, a estos objetos no se les puede negar el significado de símbolos de la fuerza divina que, enfrentándose con el mal, lo vence. Así sucede cuando la espada de Valentin se rompe por el poder de Mefistófeles quien, no obstante, se ve obligado a retroceder al presentarle su adversario la empuñadura en forma de cruz. Y otro tanto puede afirmarse del agua bendita: también por obra de Mefistófeles, Siebel está condenado a experimentar que en sus manos todas las flores han de marchitarse. Siebel rompe el hechizo maligno sumergiendo sus manos en agua bendita.

Siebel es el personaje que más se ajusta al ideal cristiano. Precisamente el episodio de las flores demuestra su confianza en la fuerza divina. Las flores que desea ofrecer a Margarita y que se marchitan en sus manos y adquieren vida al contacto con el agua bendita son un símbolo claro del misterio de muerte y resurrección. Si el mal introduce la muerte, la fuerza divina ofrece una nueva vida. Ahora bien, esta resurrección presupone que se tenga conciencia de la presencia y del alcance del mal y la voluntad de apartarse de él mediante el reconocimiento del poder máximo. Valentin, en cambio, representa una aceptación pasiva de la presencia divina: la medalla está ahí pero no le impone la necesidad de acudir a ella, de llevarla conscientemente. Además, no la lleva por ella misma, sino porque proviene de Margarita, a quien antes de la caída considera cúmulo de virtudes. Su rechazo del objeto piadoso no es una ruptura frontal con lo divino, como lo es la actitud de quien pacta con el diablo, pero sí hay que considerarlo un extravío.

La característica más interesante de Siebel es, sin duda, su manera de vivir el amor por Margarita. Su amor juvenil es idealista y abnegado, tiene la frescura y la belleza de las flores que quiere ofrecer a su amada. El objeto de este amor no es el propio sujeto, sino la amada. Amando, Siebel desea y busca el bien de la elegida. Así, no se rebela contra su destino de relegado. Entre sus flores y las joyas, Margarita elige éstas últimas y con ellas a Fausto. Pero esta derrota no destruye el amor de Siebel. Al contrario: aquel sentimiento primero compuesto de factores como la admiración y el incipiente anhelo de reciprocidad, se transforma en fidelidad incluso en el infortunio, en necesidad de prestar ayuda a la desvalida, de vigi-

lar para que no se acerquen a ella más desgracias. Su reacción al ver a Margarita abandonada por Fausto lo demuestra: Siebel no aprovecha la ocasión para conquistar a la amada perdida sino que, cual arrojado paladín, se manifiesta dispuesto a vengarla. Ahora bien, al comprender que no es esto lo que ella desea puesto que, en el fondo, sigue amando a Fausto, desiste de su propuesta y se limita a intentar evitar que se vea turbada por nuevos males. Lo que al principio iba por el camino del amor erótico se convierte, debido a las circunstancias, en amor abnegado, fraternal, alejado de cualquier asomo de egocentrismo. Siebel representa, por tanto, la transformación de *eros* en *caritas*.

Fausto no llegará tan lejos, pero, aunque no sea más que al final de la ópera, su actitud demostrará que, contrariamente a su modelo goethiano, la muerte de Margarita ejercerá sobre él un efecto positivo, puesto que es gracias a ella que dejará de ser un atolondrado hedonista para convertirse en una persona responsable. Este Fausto no abandona a la amada en el último momento para continuar sus andanzas con Mefistófeles, sino que permanece en la prisión junto al cuerpo inerte de Margarita. Esta actitud es, en el fondo, la única digna del seductor causante de la muerte de la amada. No huir significa mantenerse en el lugar que le corresponde ya que, si bien fue Margarita quien delinquiró, el origen y la causa del delito es él, y si ella fue trasladada a la prisión, no menos debiera ser arrastrado él a este lugar. Pero los autores de la ópera todavía van más lejos. La redención de Margarita surte su efecto también en él: Fausto cae de rodillas y reza. Con ello, el héroe retorna claramente a su primitivo estado de inocencia y deshace todo lo andado desde que, al principio, conjurara la presencia de Satanás. Su actitud final demuestra que acepta y se acoge a todo aquello contra lo que entonces lanzara su maldición: la oración, la fe y la paciencia, puesto que la salvación de Margarita deshace todas sus antiguas dudas sobre el poder de Dios. Fausto se aleja así del mal, Mefistófeles ya no puede arrastrarlo consigo.

4. Arrigo Boito: *Mefistofele*

Noticias contradictorias nos internan en la concepción de *Mefistofele* de Arrigo Boito. ¿Fue el plan originario la creación de dos obras paralelas con Margarita y Elena como centros respectivos? (Jakobshagen 2000:281) ¿Incluyó Boito escenas basadas en la segunda parte de la tragedia goethiana por miedo a posibles similitudes con la ópera de Gounod? (Marsillach 1880:6-7). Lo cierto es que, en sus anotaciones, Boito dejó constancia de que, en su opinión, era imprescindible tratar algunos momentos del *Fausto II* por el motivo siguiente:

*Senza questa continuazione il dramma rimane monco nel suo sviluppo e nel suo scopo.
Una scommessa fra Dio e il demonio, ecco il punto di partenza del poema goethiano; se*

l'azione s'arresta alla morte di Margherita, la scommessa non ha luogo, nè il drama scioglimento di sorta. Perchè la lotta del dualismo si compia, conviene seguirla fino alla morte di Faust, che è l'anima della scommessa. (Boito, s.a.a.:60)

El 5 de marzo de 1865 se representaba por primera vez en La Scala de Milán una obra cuyo compositor y libretista eran la misma persona: la versión primitiva del *Mefistofele* de Boito. El fracaso fue rotundo y bullicioso. Influyeron en él factores diversos, como la duración de seis horas y media, la deficiente interpretación vocal, la dirección orquestal -el propio autor- y, sin duda, el sentimiento patriótico. Clara fue la expresión de este último punto en la prensa: a Boito se le reprochó una actitud antiitaliana manifestada tanto en la elección del tema como en la contextura musical. La tensión vivida en el teatro siguió en la calle, donde las discusiones se prolongaron hasta avanzado ya el nuevo día. El escándalo fue tan grande que posteriormente se consideró necesario prohibir su representación por motivos de seguridad. Esta reacción resultó para el autor tan decepcionante que destruyó una parte de la partitura. No obstante, pasados 10 años y ante la propuesta del director del teatro de Bolonia, Boito realizó una refundición que proporcionó a *Mefistofele* un éxito que se mantiene todavía en la actualidad (Cf. Meier 1990: 303).

En la versión definitiva desaparecieron p.ej. el prólogo en el teatro -que, sin embargo, trataba un tema distinto al de Goethe-, la figura de Valentin o la escena en el palacio imperial con los proyectos de saneamiento económico y el conjuro de Elena. Pero, a pesar de los cambios y reducciones practicados, la adaptación de *Fausto* llevada a cabo por Boito es la que más se ajusta al modelo de Goethe. El libreto se basa en la traducción realizada por el propio Boito. Joaquín Marsillach, distinguido joven crítico barcelonés, opina que Boito supo elegir con gran acierto los momentos apropiados para el tratamiento musical del *Fausto* de Goethe y afirma, entre otras cosas, que el libreto “forma por sí solo una obra de arte completa, y tiene fragmentos, y no pocos, como la *Noche de Walpurgis clásica*, de un sentimiento exquisito y de una extraordinaria plasticidad.” (Marsillach 1880:11)

Boito inicia su obra con el prólogo en el cielo donde el Señor, representado por un coro místico, es objeto de una apoteósica adoración en la que participan no sólo los querubines y las legiones celestiales sino además, variando una idea que Goethe sitúa al final, o sea, en la escena del ascenso de Fausto al cielo, las penitentes en la tierra. Después del pasaje festivo de la mañana de Pascua en la ciudad de Frankfurt con la participación de estudiantes, ciudadanos, muchachas y ballesteros, ya en el estudio de Fausto, se sella el pacto entre éste y Mefistófeles. El objetivo de Fausto es llegar al conocimiento de sí mismo y del mundo a fin de conseguir una cierta paz anímica. Volando sobre el manto de Mefistófeles comienza su

aventura, que se concentra en tres puntos: los amores con Margarita, la Noche de Walpurgis y el encuentro con Elena en la Noche de Walpurgis clásica.

Los amores con Margarita quedan reducidos a dos escenas: la reunión en el jardín de la vecina Marta y la muerte en prisión. Así pues, se presupone de entrada el conocimiento de la acción plasmada por Goethe: el enamoramiento a primera vista, la captación del interés de la joven, el rejuvenecimiento de Fausto. Contrariamente a los dos libretos comentados, en el de Boito no se elimina la pregunta central del diálogo entre los dos enamorados, la que pone de manifiesto las dudas de Margarita acerca del sentimiento religioso de su amado. La Noche de Walpurgis es el marco en el que Mefistófeles da rienda suelta a su cinismo al reprochar al mundo su vacuidad y al ser humano el hecho de que menosprecie la existencia del infierno y del cielo. La visión de Margarita durante el aquelarre conduce directamente, en el siguiente acto, a la escena de la cárcel, en la que Boito sigue a Goethe con gran fidelidad.

Seguidamente, Mefistófeles conduce a Fausto al reino de la mitología, donde las ninfas danzantes cantan las alabanzas de Elena. Boito relaciona a esta figura con dos puntos esenciales: sus remordimientos por la catástrofe de Troya, y su tratamiento como símbolo del arte griego. En sus anotaciones, el autor dejó constancia de su afán por reproducir la métrica griega a la que la lengua italiana se presta de forma admirable y escribió:

Abbiam tentato il verso ascelpiadèò, formato da due spondèi e da due coriambi:

- - - - -
 - - - - -
 Circon | fusa di sol | il magico | volto

Abbiamo misurato italianamente l'esametro, così:

- - - - -
 - - - - -
 Notte | cupa | truce | senza | fine fu | nebre!

- - - - -
 - - - - -
 Alto si | lenzio | regna | poscia | dove fu | Troja. (Boito s.a.a.:60-1)

No obstante, el personaje de Elena se presenta, sobre todo, como ideal plástico como “*Forma ideal purissima/ della Bellezza eterna!*” (Boito s.a.a.:46), elogio entonado en versos rimados que despiertan el interés de su destinataria. Al respecto escribió Boito:

È noto come la rima, scoperta dalla poesia romantica, fosse sconosciuta alla poesia greca. Elena cantando sempre in versi classici, chiede il segreto a Faust di questa rima, di quell'eco ineffabile e s'innamora imparandola. Mito splendidissimo e profondo! Elena e Faust rappresentano l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola, glorificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, eclettica, nuova e possente.” (Boito s.a.a.:61)

Si en el prólogo y los cuatro actos de la ópera, Boito sigue de cerca a Goethe, en el epílogo es donde se pone de manifiesto su divergencia¹³. A principio da la impresión de que el libreto va a seguir el cauce previamente trazado: Fausto vive de sus recuerdos y es consciente de que lo ha conseguido todo: la realidad y el sueño ideal. Un único deseo parece atraerle ahora: el de convertirse en padre de un pueblo feliz. Si hasta el momento ha gozado de diversos placeres a título individual, ahora ansía encauzar su actividad hacia una proyección social. Si antes sus relaciones con los demás seres se mantenían, por así decir, en una línea horizontal, ahora aspira a darles un giro de 60 grados que le permita elevarse por encima de sus conciudadanos. Sin embargo, en el momento en que expresa verbalmente este nuevo deseo, no es la visión de un paraíso terrenal bajo su mando lo que se le aparece, sino la transformación de la tierra - una montaña - en el paraíso recordado, simbolizado por una ciudad cuyos habitantes ascienden hacia el cielo. Y es precisamente al oír los coros celestiales cuando pronuncia su propio veredicto: “*Arrestati, sei bello!*” (Boito s.a.b.:261-2) Si todo terminara aquí podría pensarse en una confusión de su mente, pero la ópera no permite semejante interpretación pues acto seguido Fausto coge la Biblia que abandonara al principio ante la presencia de Mefistófeles, y, exclamando “*Baluardo m'è il Vangelo!*” (Boito s.a.b.:262-3), cae de rodillas y reza pidiendo a Dios que lo libere del diablo, que lo guarde de toda tentación y le conceda la eternidad¹⁴. En tal actitud le llega la muerte. Mefistófeles pretende todavía arrebatarse el alma antes de que lo hagan los

¹³ Boito, sin embargo, intentó ajustarse a las aspiraciones formales de Goethe. En sus notas señala el hecho de que el drama alemán empieza y acaba en el mismo lugar, en el cielo, y cita a Blaze de Bury, quien vio en ello una estructura utilizada por los músicos, por ejemplo por Mozart en su *Don Giovanni*. Boito escribe: “Ci siamo provati di realizzare di sviluppare coi suoni questa aspirazione musicale di Goethe, e perciò abbiamo ricondotto nell' epílogo il tema del prologo, procurando di compendiare più che fosse possibile il pensiero del nostro Poeta. (Boito s.a.a.:61)

¹⁴ Hay una pequeña diferencia entre el texto publicado sin música y la partitura por lo que respecta al orden en que se presentan las frases clave de este pasaje. En la transcripción para piano el orden es: 1. Deseo de que el tiempo se detenga; 2. Retorno al Evangelio; 3. Repetición del deseo de que el tiempo se detenga. En el libreto y en el texto completo sin música que antecede a la transcripción para piano en el volumen consultado, el orden es: 1. Retorno al Evangelio; 2. Deseo de que el tiempo se detenga.

ángeles, pues sabe que el perdón divino destruye las obras del maligno. Pero, naturalmente, no consigue su objetivo y se hunde en la tierra.

Con este final, Boito parece querer dar una explicación clara a la solución que en Gounod se dejaba intuir únicamente por medio de gestos, sin el apoyo de las palabras. Ahora bien, servirse de palabras significa dotar a quien las pronuncia de conciencia de su propia actuación. El Fausto de Gounod cambia de actitud de forma intuitiva y es, en el fondo, su sentimiento por Margarita el instrumento de su transformación. El de Boito se da cuenta, gracias a la visión celestial, de su error capital: su último deseo lo llevaba directamente a la concepción del suprahombre, del hombre que pretende usurpar la dignidad y la autoridad divina al contemplarse a sí mismo como creador de la felicidad del resto de los mortales. La visión le hace comprender que el pueblo feliz no es la sociedad que él se imagina, sino la comunidad redimida que goza definitivamente de la presencia divina; y que esta felicidad no se consigue elevándose uno mismo por encima de los demás, sino situándose en el lugar que le corresponde, es decir, entre los demás y con los demás bajo el hálito de aquél a quien debe su existencia. Por ello Fausto se da cuenta de que el camino hacia esta felicidad ansiada no es otro que el Evangelio, al que ahora se aferra y con el que se aparta, plenamente consciente, de Mefistófeles.

5. Conclusiones

El análisis de los tres grandes libretos inspirados en el *Fausto* de Goethe permite llegar a las siguientes conclusiones:

1. El alejamiento del modelo se va reduciendo con el paso del tiempo, es decir, el grado de similitud aumenta de Berlioz a Gounod y de Gounod a Boito. Éste último es el único que mantiene, p. ej. las características del pacto entre Fausto y Mefistófeles, ya que sólo en su libreto desempeñan un cierto papel los problemas filosóficos que conducen a él. Para los dos franceses, este pacto es sólo una consecuencia de la atracción que Margarita ejerce en el protagonista.
2. A pesar de que Boito conserve tantos elementos esenciales de Goethe, en el final también él se aparta radicalmente del modelo. Que en los tres grandes Faustos musicales el final sea tan distinto al del de Goethe significa que para los autores implicados la solución goethiana no resultó satisfactoria. Y esta reacción es perfectamente comprensible puesto que, en su afán por asegurar la salvación eterna a su desasosegado personaje, Goethe parece haber olvidado que antes de lograr la felicidad definitiva, el ser humano tiene que contribuir a la obra de su propia modelación como persona. Y para ello es preciso que comprenda que lo que le caracteriza como tal no es sólo su ímpetu

inmenso y su afán ilimitado, sino, muy en especial, su conciencia, su libertad y su responsabilidad. En su *Fausto*, Goethe dejó a un lado todos estos aspectos. Los autores de *La Damnation de Faust*, *Faust* y *Mefistofele* parecen haber tomado mucho más en serio los tres grandes fundamentos sobre los que se asienta el propio mito fáustico: Berlioz pone su acento en la importancia del mal, Gounod en la del amor, Boito en la de la fe. De esta manera, sus versiones de *Fausto* constituyen, por una parte, un homenaje al autor alemán al que admiraban, por otra el reconocimiento de que aquella gran obra con la que se le identifica, tenía, no obstante, unas enormes lagunas con las que era necesario enfrentarse. Así lo hicieron, con lo cual lograron, por una parte, una difusión insospechada del personaje de Goethe, pero por otra la imprescindible réplica a la concepción humana que se esconde detrás de esta figura.

Reseñas Bibliográficas:

BARBIER, JULES / CARRÉ, MICHEL / GOUNOD, CHARLES

1985 *Faust*. Traducción, estudio y comentarios Dr. Xosé Aviñoa. Madrid / Barcelona / México: Daimon.

BERLIOZ, HECTOR

² 1919 *Un musicien errant. 1842-1852*. Correspondance publiée par Julien Tiersot. París: Calmann-Lévy.

1926 *Mémoires de Hector Berlioz II*. París: Calmann-Lévy.

s.a. *La Damnation de Faust*. Partition de chant et piano. París: Richault & Cie.

BOITO, ARRIGO

s.a. *a Mefistofele*. Milán: Ricordi.

s.a. *b Mefistofele*. Opera completa per canto e pianoforte. Milán: Ricordi.

ELLIOT, J.H.

1952 *Berlioz*. Buenos Aires: Schapire.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG

1963 *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam.

GOUNOD, CHARLES

⁵ 1896 *Mémoires d'un artiste*. París: Calman-Lévy.

JAKOBSHAGEN, ARNOLD

2000 *Boito, Arrigo. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 3*. Kassel / Stuttgart: Bärenreiter / Metzler, pp. 281-287.

MARSILLACH, JOAQUIM

1880 *Arrigo Boito y son Mefistofele*. Barcelona: La Renaixensa.

MEIER, ANDREAS

1990 *Faustlibretti*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

PEÑA Y GOÑI, ANTONIO

² 1879 *Impresiones y recuerdos*. Carlos Gounod. Madrid: Zozaya.

De las eddas al oro del Rin. Comentarios al *Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner

Fátima Gutiérrez

Universidad Autónoma de Barcelona
fatima.gutierrez@uab.es

A Javier del Prado

*Todo exceso se paga. Y el mayor exceso es ser.
S. Pániker, Filosofía y mística.*

Como la inocencia sagrada de las Hijas del Rin no puede concebir que exista un ser capaz de renunciar al amor, las tres muchachas con nombres de ola que juegan y coquetean con el nibelungo, entre las límpidas aguas del río primordial, le revelan su secreto: “sólo quien renuncia al poder del amor, sólo quien rechaza la alegría de amar, sólo él logra el prodigio de convertir el oro en anillo” (Wagner 1986a: 25). Y esta joya le otorgará un inmenso poder: la herencia del mundo. El enano medita mientras suena la fanfarria del Oro y el tema insidioso, dulzón y siniestro, del Poder del anillo. Pero es ahora o nunca, y Alberich no va a perder la oportunidad: salta como un loco sobre el peñasco, trepa con espantosa celeridad hacia su cima, y, riendo, arranca el oro, violenta y ferozmente, a la vez que maldice el amor.

Mientras que, en las profundidades de la tierra, Alberich forja la joya mágica, en las altas cimas, un dios sueña con el símbolo de su eterno poder: el Walhall. El tema musical de la divina residencia nos recuerda mucho al del Anillo, puesto que deriva directamente de él, pero resuena no siniestro sino grave, no insidioso, sino lleno de majestad; como si hubiera adquirido una nobleza que antes no tenía; desde él, intuimos que los poderes que persiguen Alberich y Wotan son absolutos, en ambos casos, pero, también en ambos casos, de muy distinta naturaleza. Sin embargo, en cuanto los gigantes rematen las altas almenas del Walhall, pedirán su salario, y no es otro que Freia: la diosa del amor. Wotan confía en que la astucia del dios del fuego, Loge, el que le recomendó el pacto, encuentre la manera de poseer la fortaleza sin perder a la guardiana de las manzanas de oro. Pero la Ley, que el

propio Wotan grabó con runas en su lanza, no se puede burlar: el orden, tan frágil, del mundo y su autoridad reposan sobre ella.

Los dioses no saben qué ofrecer a los gigantes a cambio de Freia. Loge, ese espíritu burlón, inquieto y fascinante como el motivo musical que lo representa, no ha conseguido encontrar, “en la tierra, el agua o el cielo, nada que quiera apartarse del amor” (Wagner 1986a: 47)... Salvo un enano... El nibelungo que lo cambió por el oro rojo que le robó al Rin. Las ondinas le contaron su desgracia al espíritu del fuego y, a través de él, le ruegan al rey de los dioses que les sea devuelto. Pero el efecto de esta noticia es muy diferente del deseado: el cercano tintineo del oro hechiza a Wotan y a su reina, Fricka: si cayera en sus manos, conseguirían lo que más desean: ella, la fidelidad del esposo; él, un poder sin límites. Aunque explícitamente Wotan no haya renunciado al amor y manifieste un claro rechazo hacia esa posibilidad, ambicionar el anillo le hace olvidar a Freia. Después de arrebatarlo violentamente a Alberich, sólo Erda, la Wala, el alma antigua del mundo, advirtiéndole de que “¡Todo lo que es... acaba!” (Wagner 1986a: 107), previendo el final sombrío de los dioses, le obliga a deshacerse de él. Y, por primera vez presa del miedo, por primera vez consciente de la posibilidad de un final, se lo entrega a los constructores del Walhall como rescate por la diosa del amor.

Pero Alberich ya había lanzado una maldición contra aquél que poseyera la sortija, y sus efectos son inmediatos: Fafner, el gigante, mata a su hermano para ser él su único dueño. Con inquietud, aunque sin perder majestad, los dioses toman posesión de la espléndida residencia que representa su poder, pero las Hijas del Rin, las voces de la Naturaleza, saben que “¡falso y cobarde es lo que allí arriba se alegra!” (Wagner, 1986a: 119). Así acaba el *Oro del Rin*, el preámbulo de un drama, más exactamente de tres: *La Walkyria*, *Siegfried* y *El ocaso de los dioses*, en los que Wotan engendrará una raza de héroes para reconquistar el anillo y redimir a un mundo que, sin embargo, perecerá, junto con los dioses, en el incendio universal que sólo aplacarán las aguas del Rin, a las que la joya habrá sido, finalmente, devuelta. Aquella metafórica renuncia al amor de Wotan en la figura de Freia, fue el punto de partida de un doloroso camino expiatorio que irá liberando al dios de todas las ataduras que le unían al universo de la Necesidad.

En este primer, y necesariamente breve, acercamiento al *Anillo del Nibelungo*, del que el *Oro del Rin* es tan sólo el prólogo, se desvelan ya los que son, a nuestro juicio, los tres referentes mitológicos y/o ideológicos de la Tetralogía wagneriana: el germanoescandinavo en los hechos que se nos narran, el griego en el paradigma heroico que se representa y el oriental en el progresivo abandono del mundo del deseo.

Los sonoros nombres de Wotan, Loge, Fricka, Freia o Walhall nos sitúan en plena mitología germánica o, para ser exactos, germanoescandinava. Como a Wag-

ner le encantaba hablar de sí mismo y de su obra, conocemos al detalle el largo proceso de gestación del *Anillo*: mientras el maestro de Leipzig trabajaba en la composición de *Lohengrin* (termina el libreto en 1845 y la partitura en el 48), y, con ella, en el estudio de la tradición épica alemana, descubrió la radiante figura de Siegfried el joven héroe, *valiente, guerrero y cabal* (así lo describe el canto II del *Nibelungenlied*), que se hizo con el fabuloso tesoro de los Nibelungos y a quien la Alemania romántica saludaba como una de las creaciones más genuinas y representativas de su espíritu popular. Entonces, el mito de Siegfried se unió, en el imaginario wagneriano, al del Grial y a la figura de Federico Barbarroja, lo que dio pie a un curioso ensayo: *Los Wibelungos: Historia universal a partir de la leyenda* (redactado en 1848), en el que vamos a detenernos un momento ya que, aunque en principio resulta algo chocante, quizá guarde algunas claves para entender la obra de Wagner, o, al menos, su evolución.

Los Wibelungos relata que, en el origen de la humanidad, el poder, tanto espiritual como material de los primeros reyes/sacerdotes, provenía de un *Tesoro*, un objeto mágico que debía ser conquistado a un terrible adversario, con el más admirable de los esfuerzos y la mayor de las audacias; y, si bien, se convertiría en la herencia legítima de los descendientes de quien lo ganaba por primera vez, también debía ser reconquistado por ellos a base de un arrojo y una valentía idénticos a los de su anterior dueño. Este Tesoro parece tener su origen en el mítico *Pala-dio* que guardó a Troya de todos sus enemigos hasta que fue sustraído por Eneas. Junto con este héroe, llegó a Roma en donde ayudó a edificar un imperio que tendría su máxima expresión en César (descendiente de Venus, es decir de una divinidad protectora de Troya, y de donde proviene el nombre de *Káiser*). Con el final de la dinastía julia, Roma deja de ser la legítima sede del poder temporal, aunque, como residencia del Papa, sigue conservando una vertiente espiritual. Los reyes francos (también de origen troyano, según las extrañas etimologías que le debemos a Wagner) después de haber conquistado el Tesoro en su lucha contra los romanos, se convierten en Nibelungos y fundan la dinastía carolingia que, partiendo de Clodión y pasando por Carlomagno, llega hasta Federico Barbarroja, encarnación histórica de Siegfried (un hijo de Dios que en su más cercana manifestación se llamó así, pero que otros pueblos de la tierra llaman Cristo, siempre según Richard Wagner). Con el último Hohenstaufen, Conrad V (en 1268), desaparece el Tesoro en su forma física (permanecerá oculto, junto con Barbarroja, en la cueva del Kyffhäuser) pero reaparece bajo la forma idealizada del Grial, en el fantástico reino del Preste Juan. Las consecuencias históricas de todo esto son que los herederos ya no deben jugarse valerosamente la vida para reconquistar la herencia paterna, con lo que la propiedad no entraña riesgo, luego es innoble (recordemos que Wagner frecuenta en esta primavera del 48 a Bakounine y tomará parte activa, en Dres-

de, en la fracasada Revolución del 49). A partir del siglo XIII, pues, la era de los hombres *libres* (es decir, separados de su origen natural, no sujetos a ninguna tradición, ni destino) habría sustituido a la de los héroes que, antes, había sucedido a la de los dioses. No podemos olvidar, a este respecto, la última escena de la Tetralogía en la que los hombres asisten desconcertados a la desaparición de héroes y dioses en la pira que enciende Brünnhilde. Naturalmente *El Oro del Rin* bien pudiera reflejar la era de los dioses, *La Walkyria* y *Siegfried* el paso a la de los héroes y el *Ocaso de los Dioses* el advenimiento de la de los hombres.

Pero sigamos con la génesis del *Anillo* y este primer referente temático en la tradición germanoesandinava. Wagner pensó en escribir un drama sobre Federico Barbarroja, pero desechó la idea, no sólo al darse cuenta de que el mito es superior a la Historia (precisamente porque la verdad que éste transmite es válida en cualquier época) y posee, junto con la música, el poder de dirigirse directamente al sentimiento, sino también, al combinar la leyenda de Siegfried y del tesoro de los Nibelungos, no con el mito del Grial (al que dedicaría su última obra: *Parsifal*) sino con el escandinavo del *Ragnarök*: el destino final de los dioses, que se tradujo, erróneamente, al alemán como el *crepúsculo de los dioses*. El poeta del sonido y la palabra (*Wort-Ton-Dichter*), como le gustaba llamarse, ciertamente había descubierto la figura de Siegfried en el *Nibelungenlied*, pero al querer profundizar en los orígenes del personaje, que apenas se vislumbraban en el cantar de gesta alemán, llegó hasta las *Eddas* y la *Völsunga Saga*, y estas obras se convertirían en los más directos referentes míticos del *Anillo del Nibelungo*, que, pese a la pequeña semejanza en el título (y a una errónea, pero generalizada, creencia), tiene en común con el *Nibelungenlied*, poco más que los nombres germánicos de sus personajes. Cabe, aquí, indicar que si bien la *Edda Mayor* encierra diecisiete poemas heroicos compuestos por lo que podríamos llamar *Materia Nibelunga*, pero anteriores al cantar de gesta alemán, la conclusión a la que llega la crítica especializada es que todos ellos provienen de dos leyendas de origen diferente: la de Brynhildr y Sigurdhr, por un lado, y, por otro, la de la derrota de los burgundios; ambas nacidas en suelo alemán, o, más concretamente, franco, pero de las que hoy no nos queda testimonio escrito.

Así que fue Islandia, la Última Thule, la que conservó en dos magníficas obras la historia de los héroes y los dioses del viejo suelo germánico; se trata de la anónima *Edda Mayor* que se conserva en un manuscrito, el *Codex Regius*, datado en la segunda mitad del siglo XIII, pero que contiene cantos mitológicos y épicos compuestos entre los siglos VIII y XIII, y de la *Edda en prosa* de Snorri Sturluson, un curioso personaje islandés, terrateniente, embajador y poeta que conocía muy bien las tradiciones de su país y las recopiló, hacia el año 1220, a modo de manual de poética y mitología al servicio de cualquier aprendiz de escritor que qui-

siera agradar a un público que, aunque ya cristianizado siglos atrás, gustaba de las viejas tradiciones que eran sus auténticas raíces. El canto que inaugura la *Edda Poética*: la *Völuspá* (Profecía de la vidente), y que citará Snorri en el *Gylfaginning* (La Alucinación de Gylfi), es precisamente el que narra no sólo los orígenes del mundo sino también su final, el Ragnarök, lo que le da un color especial a esta mitología del Gran Norte:

El sol se oscurece,	se sumerge la tierra,
saltan del cielo	las claras estrellas;
furiosa humareda	las llamas levantan,
alto, hasta el cielo,	se eleva el ardor.

Así, a la tragedia humana de Siegfried, descubierta en los viejos poemas alemanes, se superponía la tragedia cósmica escandinava, que universalizó considerablemente el sentido de la primera, sin perder su común origen y espíritu germánicos.

Pero, además, las *Eddas*, proporcionaron a Wagner un buen número de historias y elementos anecdóticos que él supo moldear y adaptar a su obra, guardando la forma pero dotándoles de un nuevo sentido. Llama tanto la atención, al leer los antiguos cantos escandinavos, descubrir lo poco que *inventó* Wagner, como constatar su genio para convertir estos relatos en temas absolutamente originales y perfectamente adecuados a su pensamiento. Para muestra, valga un botón: en la *Edda en prosa* de Snorri nos encontramos la curiosa explicación de cómo vino al mundo el fabuloso Sléipnir, el caballo de Odín (equivalente germánico de Wotan):

Un artesano propuso a los dioses edificar, en sólo tres estaciones, una gran fortaleza que les guardara de los ataques de sus enemigos, los gigantes. Como salario, pidió el sol, la luna y a la diosa Freyia. La divina asamblea (desconociendo que el constructor pertenecía a la estirpe de los gigantes) aceptó, pero endureciendo el pacto: si se servía de alguna ayuda que no fuera la de su caballo o tardaba más de un invierno en realizar el trabajo, no recibiría nada a cambio. Loki (el Loge germánico) pensando que no podría cumplir con la promesa, aconsejó a los demás dioses que aceptaran y todos dieron su palabra, porque desconocían la extraordinaria fuerza de su caballo. Cuando el plazo estaba a punto de cumplirse y la fortaleza prácticamente terminada, cundió el pánico entre los dioses, indignados con Loki, por lo que éste urdió una de sus más famosas tretas: se transformó en yegua y, la última noche, tanto y tan bien distrajo al caballo del constructor, que éste no pudo acabar su tarea. Lo extraordinario de su furia reveló que, en realidad, se trataba de un gigante y Thor le aplastó la cabeza con su martillo. Poco tiempo después, Loki pariría un potro de ocho patas destinado a ser la montura de Odín.

En esta simpática e intrascendente narración, encontramos la materia dramática de la segunda escena del *Oro del Rin*: un pacto que paga la residencia de los dioses con la diosa del amor, pero que una parte de los contratantes no piensa cumplir, y la astucia de Loki que permite que no se cumpla. En esto consiste precisamente el primer pecado de los dioses (que se repite al robarle violentamente el anillo a Alberich): en establecer la paz por la que obtienen su poder, no gracias a la reconciliación sino por medio de la astucia y la fuerza.

Pero antes de plasmarse en el *Oro del Rin*, que Wagner aún tardará varios años en componer, éste será el tema básico de su ensayo sobre *El mito de los Nibelungos como proyecto para un drama* (verano de 1848). Es entonces cuando el maestro empieza a concebir esta leyenda como una extensa historia que, partiendo del robo del oro por Alberich, y la maldición que provoca, arrastra a los dioses a la falta de la que acabamos de hablar y que envuelve al universo entero. Como este pecado no les permite reparar un daño sin producir otro, únicamente podrá ser redimido por un hombre que asumiéndolo y haciéndolo recaer sobre él, gracias a su voluntad libre e independiente, restablezca el orden del mundo. Sólo así podrá volver el oro robado a las Hijas del Rin. Esta visión, revolucionaria y optimista, en la que un héroe libre aparece como personaje principal, es la parte de la historia que Wagner decide dramatizar en el poema sobre *La muerte de Siegfried* (noviembre de 1848), primera versión del *Crepúsculo de los dioses* y el auténtico punto de partida de la Tetralogía wagneriana; aunque, con el transcurrir del tiempo, se convertirá en la Tercera Jornada, es decir, en la conclusión del *Anillo*. Wagner había empezado a sentir la necesidad de dramatizar todos los hechos que llevaban a la muerte de Siegfried, con lo que fue remontando en la historia hasta el origen del mundo: tres años después de este poema, compondrá *El joven Siegfried* (su título definitivo será el de *Siegfried*. 1851) y, un año más tarde, *La Walkyria* y *El oro del Rin* (finales de 1852). Vemos cómo el orden de composición de los poemas (*El anillo del nibelungo* completo, incluyendo las partituras, tardará aún más de 20 años en ser acabado) es inverso al de los hechos que nos presenta la historia. Pero lo verdaderamente importante son los cambios que, a lo largo de este proceso, va sufriendo la obra, ya que corren parejos a la evolución de pensamiento de su creador.

Hemos visto que, en la primera versión de *La muerte de Siegfried*, el héroe libre, redime al mundo y borra el pecado de los dioses, que siguen, en la figura de Wotan, ejerciendo su eterno poder. Pero este final no terminaba de agradar a Wagner, ya que lo cambió varias veces y, a cada cambio, los dioses iban perdiendo aliento vital, a la vez que el protagonismo redentor se iba desplazando del héroe a la walkyria. Probablemente bajo la influencia de Feuerbach, cinco años después de la primera versión (en 1852, aunque no aparecerá hasta la edición del 63), la obra acaba con un largo parlamento de Brünnhilde que, mientras prende fuego al Walhall,

enfrenta la ley fundamental del amor con la perfidia del poder, la propiedad y los pactos traicionados. En esta versión del *Anillo* vemos perecer a unos dioses culpables.

De nuevo, Wagner se sirve del mito (esta vez, el del final del mundo que relatan las *Eddas*), para darle su personal sentido, que no será el último ya que, entre tanto, ha conocido la filosofía de Schopenhauer. Es entonces cuando Wotan se convierte en el protagonista absoluto del drama, desgarrado entre una egoísta ambición de poder y el altruismo que se somete a la necesidad universal, entre el oro y el amor o entre la voluntad de vivir y su negación, que todo viene a ser lo mismo.

Es en este momento, cuando la obra de Wagner deja ver, con más claridad, la influencia que el pensamiento helénico ejerce sobre ella, no podemos olvidar que Schopenhauer consideraba la tragedia como el más elevado de todos los géneros, y que ésta tiene su origen en Grecia. Así, más allá de la forma o del nombre germánico, el héroe wagneriano tiene mucho de héroe trágico griego y, muy especialmente, Wotan.

El que la relación entre el dios y Brünnhilde, recuerde, en la ternura, a la de Zeus y Atenea en algunos pasajes de la *Iliada* o, en el enfrentamiento, a la de Antígona y Creonte en Sófocles, no va más allá de lo anecdótico; así como que sobre la estirpe de héroes, que engendra Wotan, recaiga la vieja maldición de Alberich, algo muy semejante a lo que pasó en la casa de los Atridas con la maldición de Pélope (que puede remontarse hasta la(s) falta(s) de Tántalo), lo significativo es que se nos presenta en *El oro del Rin* el primer desencadenante de la tragedia griega: la culpabilidad del héroe, esa ambigua falta que comete. Ambigua, porque nadie sabe muy bien si se puede calificar de pecado o de simple error. En el caso de Wotan, ya hemos visto que consiste en querer saltarse los pactos de los que él mismo es garante (aunque, de hecho, acabe por no contravenirlos) y todo lo que esto provoca: el desear quedarse con el anillo (metafórica renuncia al amor), lo que entregaría por siempre a Freia a los gigantes (aunque no lo lleve a la práctica), el robárselo con violencia a Alberich, el no devolverlo a las Hijas del Rin... Wotan, como Edipo, es, a un mismo tiempo, culpable e inocente y, como él, caminará hacia la catástrofe, presa de una fatalidad que le trasciende y que no sólo se debe a la culpa individual, sino que se sitúa en el hecho mismo de *ser*.

Calderón expuso, y Schopenhauer recuerda, lo que el héroe trágico debe aprender: que *el delito mayor del hombre es haber nacido*. Anaximandro formulaba mucho antes que: *Allí donde está la génesis de las cosas que existen, allí mismo éstas tienen necesariamente que destruirse*, lo que está muy cercano al *¡Todo lo que es... acaba!* de Erda, la diosa de la tierra, que, como la pitia (no en vano, Delos fue antes de la Madre Tierra que de Apolo), predice el final y, al hacerlo, llena de miedo y de inquietud el corazón del dios. Son los prolegómenos del dolor que

cierra el *Oro del Rin* bajo una apariencia de solemnidad, y que llegará a su clímax en *La Walkyria*. Y es que, para el héroe trágico, el conocimiento pasa necesariamente por él, es el *aprender mediante el sufrir* de Esquilo. En la Primera Jornada de la Tetralogía, presenciaremos el lacerante dolor del dios, obligado a deshacerse de lo que más ama: primero hace morir a su hijo Siegmund, después castiga a su hija Brünnhilde, precisamente por obrar conforme a su deseo. Pero es que hay una fuerza universal superior a la voluntad de los dioses y los hombres: esa *necesidad* que los griegos llamaron *ananké* y que somete tanto a Zeus (en la *Iliada*, llora sangre al no poder impedir la muerte de su hijo Sarpedón, precisamente por consejo de Hera) como a Wotan, que ya no obra por ambición, como en el *Oro del Rin* (ha pasado el tiempo de la *hybris*, de la desmesura), sino que se somete a la necesidad, que le presenta Fricka, *por amor a un mundo*, que no puede entregar al odio de Alberich.

A imagen y semejanza del héroe trágico griego, en pleno sufrimiento y ante el terrible dilema de la vida o la muerte de lo que más ama, Wotan actúa con firmeza, acepta la fatalidad y emprende el único camino posible, obedeciendo al *deber ético superior* que, según Kierkegaard, caracteriza a este tipo de personaje.

Ya en la *Segunda Jornada*, el dios se habrá despojado de todos sus antiguos sueños de poder, recorrerá el mundo como un simple Viajero (*Der Wanderer*) y ejercerá una cierta influencia sobre la acción del drama, pero siempre de modo indirecto: Siegfried, el personaje que da título a esta obra, ni siquiera le conoce antes de partirle en dos la lanza, gesto le permitirá despertar a la walkyria dormida y abrir paso al crepúsculo de los dioses. Pero antes de ver roto el símbolo de su poder terrenal, Wotan ha mantenido una intensa conversación con Erda que vuelve a ser determinante: el imperativo de la necesidad, el final de los dioses, ya no sólo es asumido, sino feliz y libremente deseado. Volverá al Walhall y, en la Tercera Jornada de la Tetralogía, ya no aparecerá físicamente. Sabemos por Waltraute que sólo espera a que sus cuervos regresen con la noticia de que el anillo ha sido devuelto a las Hijas del Rin; eso significará que, gracias a la acción redentora de la walkyria, el mundo ha sido salvado de la tiranía del odio. Y aquí volvemos a encontrar la influencia de Schopenhauer y, con él, del pensamiento oriental que tanto llegó a prender en el espíritu de Wagner: como un perfecto yogi (que, para llegar a serlo ha recorrido un camino ascético que significa la victoria sobre cualquier seducción, pero a cambio alcanza un enorme poder espiritual), Wotan ha cortado todas sus ataduras con el mundo engañoso de la necesidad y el deseo que se enredan en el velo de Maya. ¿Quién sabe si aquella primera y metafórica renuncia al amor egoísta fue un necesario primer paso para llegar a ser, como el Buda, emperador del universo que está más allá de cualquier apariencia?

En todo caso, *El anillo del Nibelungo* se cierra con el tema musical de la Redención por el Amor: *la última y eterna sonrisa del dios*.

Reseñas Bibliográficas:

1998 *Cantar de los Nibelungos*. Madrid: Cátedra.

2000 *Edda Mayor*. Madrid: Alianza Editorial.

CHAMBERLAIN, HOUSTON STEWART

1980 *El drama wagneriano*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.

GREGOR-DELLIN, MARTIN

1981 *Richard Wagner*. París: Fayard.

LICHTENBERGER, HENRI

1909 *Wagner*. París: Alcan.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

1983 *Tétralogies. Wagner, Boulez, Chéreau*. París: Christian Bourgeois.

PÁNIKER, SALVADOR

2000 *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*. Barcelona: Kairós.

SUANCES MARCOS, M. Y VILLAR EZCURRA, A.

2000 *El irracionalismo. Vol. I: De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*. Madrid: Síntesis.

STURLUSON, SNORRI

2000 *Edda Menor*. Madrid: Alianza Editorial.

WAGNER, RICHARD

1986 a *El anillo del Nibelungo. El Oro del Rin*. Madrid: Turner música.

1986 b *El anillo del Nibelung. La Walkyria*. Madrid: Turner música.

1986 c *El anillo del Nibelungo. Siegfried*. Madrid: Turner música.

1986 d *El anillo del Nibelungo El Ocaso de los dioses*. Madrid: Turner Música.

1989 *Mi vida*. Madrid: Turner Música.

ZIMMER, HEINRICH

1997 *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: Siruela.

¿Fouqué, precursor de Richard Wagner? Rasgos de “Gesamtkunstwerk” en *Der Parcival*. *Ein Rittergedicht*.

Berta Raposo Fernández

Universitat de València
berta.raposo@uv.es

Dentro de las especialísimas y fecundas relaciones existentes en el Romanticismo alemán entre música y literatura, el prolífico escritor de efímero éxito Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) no ocupa un lugar tan destacado como p. ej. Joseph von Eichendorff, cuyos poemas fueron puestos en música por eminentes compositores; o E. T. A. Hoffmann, que consideraba a la música como la más romántica de las artes. Ciertamente que como poeta, novelista y dramaturgo romántico, Fouqué muestra en su lenguaje literario la musicalidad que es común a casi todos sus contemporáneos. Además, tuvo en algunos momentos de su larga vida una relación importante con la música y la ópera. Basándose en su obra más popular, la narración *Undine*, E. T. A. Hoffmann compuso su ópera del mismo nombre, que fue estrenada en el Teatro Real (Königliches Schauspielhaus) de Berlín en 1815, en palabras de Carl Maria von Weber “una de las más ingeniosas obras de nuestra época”. Fue representada 14 veces, hasta que en 1817 se incendió el Teatro Real. Entonces cayó en el olvido hasta que en 1832 se estrenó una versión de concierto, en 1836 un ballet con música de Heinrich Schmidt y en 1837 una versión teatral con música de Karl Girschner, “Kapellmeister” de Danzig. La posterior versión de Albert Lortzing (1845) pronto suplantó a la de Hoffmann en el favor del público, además de que, mientras tanto, el éxito fulminante del *Freischütz* de Weber/Kind ya le había arrebatado el rango de primera ópera romántica que podría haberle correspondido, como opina Arno Schmidt en su monumental biografía¹.

Aparte de estos importantes episodios biográficos, la relación de Fouqué con la música fue poco más que la de un aficionado entusiasta². Entonces ¿por qué pre-

¹ Schmidt, Arno: *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*. Zürich: Haffmans 1993, p. 375.

² La frustración musical de Fouqué aparece elocuentemente reflejada en el trasfondo autobiográfico de su narración *Der unmusikalische Musiker*, publicada en 1825 en la revista *Cäcilia. Zeitschrift für die musikalische Welt*, p.169-199.

sentarlo como precursor de Richard Wagner? Fue el germanista Friedrich Panzer en un artículo del año 1907³ quien vio por primera vez un paralelismo entre ambos dramaturgos. Su interés principal era demostrar las raíces románticas de la obra literaria de Wagner, encontrar un puesto para él dentro de la literatura alemana; de ahí su estudio de los textos de Fouqué como una de sus posibles fuentes. El presente estudio en cambio va en dirección inversa y se centra en Fouqué, concretamente en su *Parcival*, texto hasta hace poco prácticamente ignorado por los investigadores por haber permanecido inédito. En una las últimas publicaciones sobre la dramaturgia de Fouqué, la de Claudia Stockinger del año 2000, apenas se encuentra nada sobre él; sí en cambio sobre la temática de la obra de arte integral (“Gesamtkunstwerk”) aplicada a *Undine* y a la obra dramática temprana de nuestro autor⁴.

El propósito del presente estudio es analizar algunos elementos presentes en Fouqué que puedan presentar afinidades con Wagner en la distancia, independientemente de que haya o no una relación directa o de causa-efecto entre ciertos textos del primero y otros del segundo.

Panzer había elaborado su comparación entre Fouqué y Wagner basándose en un hecho evidente a simple vista: la elección de motivos. En la dilatadísima obra de Fouqué, la recepción de temas y motivos medievales y de la llamada Antigüedad germánica (“deutsches Altertum”) ocupa un lugar central en una proporción mucho mayor que en la obra de otros románticos hoy más conocidos. Si nos ceñimos concretamente a motivos usados posteriormente por Wagner, hay que mencionar las siguientes obras:

La trilogía *Der Held des Nordens* (1810), drama mítico sobre la base nórdica del *Edda* y *Volsungasaga* (no sobre el *Cantar de los Nibelungos* alemán medieval), en los cuales se basará también la tetralogía de Wagner *El anillo del nibelungo*.

Eine rheinische Sage in Balladen (1816), conjunto de baladas sobre la base de *El caballero del cisne*, temática que recogerá Wagner en *Lohengrin*.

El drama *Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel* (1828), motivo que reaparecerá en *Tannhäuser* de Wagner.

Der Parcival. Ein Rittergedicht (1831-32) sobre la base de la edición de Wolfram von Eschenbach hecha por Christoph Heinrich Myller en 1784.

Excepción hecha de *Eine rheinische Sage*, todas son adaptaciones dramáticas y no narrativas, a diferencia de los respectivos originales medievales. Sigue así Fouqué la moda de la época, con su preferencia por los “Ritterdramen” (dramas caba-

³ Panzer, Friedrich: “Richard Wagner und Fouqué”. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes* 1907, p. 157-194.

⁴ Stockinger, Claudia: *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*. Tübingen, Niemeyer 2000, p. 310-323.

llescos), aunque en el caso del *Parcival* la forma es de “Lesedrama” (drama leído), como veremos más tarde.

Todas ellas pudieron en teoría haber sido leídas por Wagner, excepto el *Parcival*, que ha permanecido inédito hasta 1997. Según Panzer, Wagner no menciona nunca a Fouqué al hablar de sus lecturas en sus escritos y cartas, pero sí se saben datos de su vida que atestiguan indirectamente su conocimiento de al menos parte de su obra: Adolph Wagner, tío de Richard tenía una buena amistad con Fouqué y tradujo la *Undine* al italiano. Y según el testimonio de Hans von Wolzogen, en la última noche de su vida Wagner leyó pasajes de *Undine* a sus familiares⁵. Sin embargo, ésta no es aquí cuestión relevante, ya que no se trata de la genalogía de los textos, sino de las afinidades en la distancia.

Como ya he indicado antes, el *Parcival* podría enmarcarse en la moda de los “Ritterdramen” de la época, con su elevado número de personajes, escenas multitudinarias y espectaculares de fiestas y torneos, con coros, marchas y siempre mucha música (imaginada o real), aunque esto no es exclusivo de los “Ritterdramen”. Sin embargo, tiene una macroestructura propia de un drama leído o también de un drama épico (el propio autor lo designa como “Rittergedicht”, es decir, poema caballeresco). Está dividido en 6 libros, no actos, y éstos a su vez en 181 episodios. La forma de la mayor parte de los episodios es dramática, predominando los diálogos líricos o en prosa o las grandes escenas de conjunto; el resto son pasajes narrativos en una forma muy parecida a la balada. El objeto de este breve análisis no es, sin embargo, la macroestructura, la estructura tectónica, sino formas aisladas que contienen rasgos análogos o comparables a algunos utilizados por Wagner en sus dramas musicales.

Para este microanálisis he seleccionado parte de una escena del *Parcival* que se basa en un pasaje que en Wolfram sólo tiene cuatro versos:

“dar zuo muoser schouwen / in den venstern manege frouwen: / der was vier hundert ode mër, / viere undr in von arde hër” (534, 27-30)⁶

Esta breve pincelada sirve a Fouqué y a Wagner para desarrollar su desbordante fantasía; y a Fouqué, además, le da ocasión de mostrar el sentido del humor que algunos le niegan.

Se trata del episodio 8 del 5º libro, titulado “Die verzauberten Fräulein an den Fenstern des Schlosses Maraviglia” (“Las doncellas encantadas en las ventanas del

⁵ Schmidt p. 200 y 230.

⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, ed. K. Lachmann. Berlin, de Gruyter 1926. “Allí pudo ver en las ventanas a muchas damas, cuatrocientas o más, cuatro de ellas de alta alcurnia”. Todas las traducciones de las citas son mías.

Castillo Maraviglia”). El Castillo Maraviglia equivale al Schastel marveil de Wolfram, el castillo de un mago que mantiene allí encantadas a un gran número de doncellas a quienes muchos caballeros han intentado ya desencantar sin conseguirlo.

En esta escena, las doncellas aparecen en las ventanas y la duquesa Arnya (en Wolfram Arnive, madre de Artus y abuela de Gawan) su institutriz o superiora (“Oberhofmeisterin”) en el medio del edificio en el balcón, en una disposición que podríamos llamar coreográfica. La duquesa las amonesta para que hablen en voz baja como manda la buena educación:

Herzogin Arnya: “...Ich muß Euch wirklich, Fräuleins, bitten: / Gehört auch die Konversation / Zum Amüs’ment nach guten Sitten, / Doch führt sie stets im leisen Ton”⁷

Pero ellas, ya bastante aburridas de la situación de aislamiento, se toman a broma la reconvención y responden aludiendo a instrumentos musicales como término de comparación de sus voces:

Chor der Fräulein (in vielfach wechselnden Stimmen): “... Sind unsre Mündlein / Etwa Trompeten? / Sind unsre Lungen / Etwa Posaunen? / Gütiger Himmel, / Wir flüstern so sacht ...”⁸

Como vemos, la duquesa habla en versos regulares de cuatro elevaciones (“Hebungen”) con rima cruzada, las doncellas en versos de ritmo libre con distintas voces alternadas. En plena discusión, la duquesa se inclina desde su balcón hacia las ventanas y las doncellas hacen el mismo movimiento coreográfico de las ventanas al balcón.

Herzogin Arnya: “...Dazu lacht Ihr ausnehmend helle, / Ganz allerliebste zwar Jed’ in sich; - (sie verneigt sich verbindlich nach allen Fenstern, die Fräulein ihr verbindlich entgegen) Nicht sag’ ich, daß der Chorus gelle, / Doch klingt er höchst vernehmbarlich”⁹

Chor der Fräulein: “Vernehmbarlich? - / Vernehmbarlich, hat sie gesagt. - / Nein, das ist lustig! / Das ist zum Lachen, / Herzlich zum Lachen! / Vernehmbarlich! / Wem denn ver-

⁷ A partir de aquí, las citas de Fouqué están tomadas de Fouqué, Friedrich de la Motte: *Der Parcival. Ein Rittergedicht*. Ed. T. Spreckelsen et al. Hildesheim / Zürich / New York, Olms 1997. “*Duquesa Arnya*: Señoritas, aunque la conversación forma parte del esparcimiento de acuerdo con las buenas costumbres, de veras tengo que pedirlos que la hagáis siempre en tonos bajos” (p. 410).

⁸ “*Coro de doncellas: (en voces múltiplemente alternadas)* ¿Es que acaso nuestras boquitas son trompetas? ¿Son nuestros pulmones trombones? Dios del cielo, si susurramos tan suavemente” (p. 140).

⁹ “*Duquesa Arnya*: Además, os reís de manera extraordinariamente sonora, encantadora de verdad, pero cada una para sí (se inclina cortésmente ante todas las ventanas, las señoritas hacen lo mismo ante ella). No digo que el coro chille, pero suena altamente perceptible” (p. 410 s.).

nehmbarlich nur? / Vernehmbarlich Wem, als uns selber! (*unisono feierlich*) / Und der hochwürdigen OberHofmeistrin!” (*verbeugen sich ironisch tief an den Fenstern nach ihr hin. Sie erwidert’s vom Balkon auf gleiche Weise*).¹⁰

Al final de uno de sus parlamentos entrecruzados pronuncian la última frase al unísono, subrayando así el tono irónico con el que se dirigen a la duquesa. La discusión continúa en la misma forma, y las doncellas se muestran cada vez más sarcásticas, hasta que la duquesa, ya hastiada de su duro trabajo, se retira a dormir la siesta.

En este momento, el coro de las doncellas pierde toda contención. Prorrumpe en un caótico cruce y entrecruce de exclamaciones, preguntas y frases aparentemente deslavazadas, lo cual es designado en la acotación correspondiente como “Schariwari”, es decir, farsa o fiesta de carnaval, en el curso de la cual las doncellas parlotean sobre la aburrida figura de la duquesa durmiendo y sobre el nuevo caballero que ha aparecido en el horizonte y que puede ser el que por fin las desentente (Gawan).

La escena correspondiente, aunque se trata de una correspondencia muy lejana, en el *Parsifal* de Wagner es el episodio de las llamadas muchachas flores, que está a su vez inspirado en un pasaje del *Alexanderlied* del siglo XI, y quizá exista también la remota posibilidad de una conexión con el *Faust II* de Goethe, (en la escena “Weitläufiger Saal” del acto 1º aparece un grupo de jardineras en el marco de una farsa de carnaval -como el “Schariwari” de Fouqué- que se acicalan y adornan con flores). Como presupongo que el episodio de Wagner es suficientemente conocido, sólo destacaré de él el hecho de que las muchachas también muestran una aparición y un discurso entrecruzado, también realizan evoluciones y movimientos coreográficos al principio aparentemente caóticos, que en la acotación escénica se designan como “confusamente revueltos” (“wirr durcheinander”). Cuando Parsifal se acerca a ellas, las del primer grupo se alejan para adornarse con flores. Mientras intenta zafarse de las del segundo grupo, vuelven las del primero vestidas de flores, se precipitan sobre Parsifal, y las del segundo se alejan a su vez para adornarse. Son como oleadas.

Así vemos cómo Fouqué y Wagner, configuran cada uno a su manera esta aparición de una multitud de damas (las más de 400 del original medieval). Puede decirse que esta imagen estaba predestinada para la forma operística por el elemento potencial de “Gesamtkunstwerk” que contiene: la multitud se presta a con-

¹⁰ “Coro de doncellas: ¿Perceptible? Perceptible, ha dicho. ¡Bueno, esto es divertido! ¡Da risa, muchísima risa! ¡Perceptible! Pero perceptible ¿para quién? ¿Perceptible para quién, si no para nosotras mismas... (*solemnemente al unísono*) y para la venerable institutriz superior? (*se inclinan profundamente y con ironía desde las ventanas. Ella les corresponde desde el balcón de la misma manera*) (p. 411).

vertirse en coro (como en Fouqué) o más (dos en Wagner); y la aparición plástica en las ventanas puede dar lugar a un ballet. Por ello, tanto Fouqué como Wagner incorporan a la escena parlamentos y coros entrecruzados, pero también elementos coreográficos. En ese sentido, Fouqué aparece realmente como precursor de Wagner, pero no sólo debido al tratamiento de motivos medievales, sino además porque los combina con una anticipación del “Gesamtkunstwerk”.

Del lenguaje literario al lenguaje icónico a través del ritmo

Susana Lozano

Universidad Complutense de Madrid
felnar@filol.ucm.es

1. Textos, partituras y películas

En el comienzo de estas Jornadas, Javier del Prado señaló que buscando la intersección de lo literario y lo musical quizá encontraríamos un cauce de análisis fructífero, yo quisiera ampliar el caudal de ese eventual cauce fructífero buscando la intersección de lo literario, lo musical y lo cinematográfico. Mi intención es explicar en qué medida el lenguaje literario y el lenguaje musical comparten atributos esenciales comunes con un tercer lenguaje: el cinematográfico, el lenguaje del *cine*.

Pero, ¿qué es lo cinematográfico? A pesar de que todos sabemos qué es el cine, la respuesta a esta pregunta ha constituido un serio tema de debate a lo largo de todo el siglo XX. Y aunque actualmente sea frecuente el que en Simposios, Jornadas, Congresos de Filología se analicen las relaciones entre el cine y la literatura, en más ocasiones de las que sería deseable esto se hace con cierta ligereza, por más que quienes así se acercan a esta materia no dejen por ello de participar de la misma pasión que muchos sentimos por ella. En demasiados casos sucede que la mayor parte del contenido de los paneles dedicados a este tema resulta ser un análisis de las diferencias y similitudes obvias que hay entre el libro y la película objetos de estudio, en una especie de rutina que recuerda al infantil “juego de las diez diferencias” entre dos dibujos parecidos pero desiguales, una perspectiva radicalmente disímil de la que me propongo utilizar al aproximarme a esta cuestión.

Así, ya en 1927 el director de cine francés Abel Gance, con motivo de la realización de su película *Napoleón*, intentaba explicar qué es el cine con estos términos:

¿Un gran filme?

Música, a través del cristal de los espíritus que se enfrentan o se buscan, a través de la armonía de los retornos visuales, a través de la misma calidad de los silencios.

Pintura y escultura por la composición.

Arquitectura por la construcción y ordenación.

Poesía por las bocanadas de sueño robadas al alma de los seres y de las cosas.

Y danza por el ritmo interior que se comunica al alma y que la obliga a salir de uno mismo y mezclarse con los actores del drama.

En él sucede todo.

¿Un gran filme? Encrucijada de las artes que ya no se reconocen al salir del crisol de la luz y que reniegan inútilmente sus orígenes. (Gance, 1927: 102)

En los años cincuenta, el teórico y crítico André Bazin dio también respuesta a esta pregunta en los cuatro volúmenes que tituló *Qu'est-ce que le cinéma?*, donde concluyó por afirmar que (1990: 30): “el cine es un lenguaje”.

Si bien, podríamos preguntarnos qué es un lenguaje, ya que únicamente en la concreción de este término esta última aseveración adquiere un significado pleno. Al respecto, son oportunas las reflexiones de Enrique Bernárdez (1999: 35, 298, 294, 295), ya que con ellas no sólo nos ayuda a comprender mejor este concepto sino que también nos ofrece un estupendo referente aplicable al lenguaje cinematográfico:

Fundamentalmente se trata [el lenguaje] de una capacidad que poseemos los seres humanos para hacer ciertas cosas por medio de una serie de señales sonoras o visuales [...] necesitamos “reproducir” adecuadamente la realidad que percibimos, así como transmitirla a otros individuos; además, tenemos que transmitir también la realidad mental y cultural en sí misma [...] Si leemos una descripción gramatical de cualquier lengua, parece existir una clara estabilidad [...] podemos prever la estructura de una oración, la forma de un verbo o de un sustantivo. Sin embargo, al pasar al uso real del lenguaje las cosas varían considerablemente: aquella unidad básica prácticamente desaparece, sustituida por una diversidad aparentemente sin límites. [...] De hecho, resulta imposible predecir ni siquiera aproximadamente la forma final que va a tener un texto aunque conozcamos bien tema y objetivo, productor, receptor y contexto [...] Podemos decir que el uso real del lenguaje es *caótico* [...] pero] *caótico* no es un simple equivalente de “carente de orden”. Se trata más bien de que nos encontramos ante un tipo de orden excesivamente complejo como para poder operar con él como hacemos con fenómenos ordenados más simples. (*sic*)

Si donde Bernárdez utiliza la palabra “texto” nosotros escribimos “película” o “partitura” vemos que las afirmaciones hechas resultan igual de válidas y de esclarecedoras de sus respectivas esencias, ya que estos conceptos son básicamente aplicables a todas las lenguas y lenguajes, incluidos el literario, el musical y el cinematográfico -participando plenamente este último, en tanto que audiovisual, de las “señales sonoras” y “visuales” mencionadas por Bernárdez-.

Sus observaciones sobre el carácter *caótico* del lenguaje, además, cuestionan la intelección de aquéllos que atribuyen -a través de la semántica, la morfología, la gramática y la sintaxis- al lenguaje hablado y escrito un carácter ordenado y predecible, con un significado concreto y definido, de naturaleza casi antitética a las de los lenguajes musicales y cinematográficos, por entender que la música es algo abstracto e ininteligible, y que el cine ni siquiera es un lenguaje, por lo que consideran que hablar de significado y significante -o de contenido y continente-, y de morfología o sintaxis, al referirse a ambos es imposible.

Quienes así opinan olvidan no sólo el carácter caótico -en el sentido que Bernárdez le da a esta palabra- compartido por textos, películas y partituras, sino también otros muchos aspectos de los que también participan y que nos permiten establecer profundas relaciones estructurales y esenciales entre ellos, e incluso vislumbrar jerarquías y relaciones similares, además de procedimientos narrativos comunes.

Así, en la base de estos tres cauces de expresión encontramos elementos mínimos, individuales y con un significado de diferente grado de concreción semántica y funcional. Me refiero a las *palabras*¹, las *notas*² y los *planos*³.

Unas unidades que a su vez establecen *relaciones secuenciales* entre sí formando otras superiores a las que llamamos *frases* -formadas por palabras o por notas, ya que es frecuente que cuando un intérprete trabaja una partitura musical la divida en *frases*- y que encuentran su equivalente dentro del cine en las mismas *secuencias* cinematográficas -formadas a su vez por planos-. Dentro de estas frases y secuencias, las palabras, las notas y los planos adquieren su significado real, ya que de sus mutuas influencias y de su ordenación se desprende la concreción de su contenido, y es que utilizando las mismas palabras, notas o planos, si los ordenáramos de diferente manera, ofrecerían otra significación.

Y todas estas partes⁴ del todo⁵ ven, a su vez, su significado alterado por el *tono*, algo evidente dentro del lenguaje musical, y que respecto al lenguaje de la palabra Diez Behring ya ha puesto de manifiesto en estas Jornadas al mostrar con sus

¹ No expresa el mismo nivel de concreción semántica, por ejemplo, la palabra *mesa* que *haga* o *y*.

² Nadie es ajeno a la carga de significado de un do grave, tan solemne y triste como estos mismos adjetivos, y que es portador de un contenido semántico mucho mayor que el que pueda tener una corchea de negra, por ejemplo. Señalaba certeramente Ana Isabel Fernández Valbuena en su intervención en torno a Vincenzo Galilei en estas Jornadas cómo “la alegría y la tristeza, junto con las otras pasiones, pueden suscitarse en el oyente no sólo con el sonido agudo y grave, y con el movimiento veloz y tardío, sino con la calidad distinta de los intervalos”.

³ El bagaje semántico inherente a, por ejemplo, un primer plano -con independencia de quien aparezca en él-, no se puede comparar con el que conlleva un fundido en negro. Algo que ya David W. Griffith puso claramente de manifiesto en los albores del lenguaje cinematográfico, posteriores a los del nacimiento del propio cine.

⁴ Palabras, notas, planos, dentro de frases, movimientos, secuencias.

⁵ Texto, pieza musical, filme.

ejemplos cómo el tono puede incluso llegar a poner en entredicho la eventual realidad del concepto subyacente a la palabra. D. Behring señaló cómo, paradójicamente, el significado estaba más en el tono -incluso en el gesto o en la expresión-, algo supuestamente ambiguo y de definición imprecisa, que en la palabra, algo supuestamente concreto y cargado de significación. Una idea que, aplicada a otra cuestión, también ha sido desarrollada en estas Jornadas por Ana Isabel Fernández Valbuena, quien ha señalado cómo en la música cantada antigua el significado de una palabra era aprehendido habitualmente por los intérpretes no tanto por la comprensión del concepto latente en el vocablo, como por el tono con que esa palabra debía ser cantada. Y en cine resulta aplicable todo lo expuesto por D. Behring y Fernández Valbuena con relación al tono y la palabra, así como lo referente a la carga semántica de la tonalidad en música, y, también, las implicaciones no sólo formales, sino también conceptuales, que el tono imprime en la pintura, y es que no en vano, como decía Abel Gance, el cine es una “encrucijada de las artes que ya no se reconocen al salir del crisol de la luz y que reniegan inútilmente sus orígenes”.

Estamos viendo, así, cómo los caminos de la significación y los vehículos de los cuales ésta se sirve para manifestarse son de difícil concreción y poco evidentes, pero no por ello inexistentes. Quizá sean percibidos por la mayoría a través de registros ajenos al *logos* por lo que la estricta comprensión racional apenas nos sirve para entreverlos, pero no por ello dejamos de apreciarlos por otros procedimientos de percepción y conocimiento, unos cauces concomitantes con la “comprensión dionisiaca” que ayer mencionara en este encuentro Luis Martínez Victorio en relación al entendimiento de la música que expertos y legos compartimos, y que, yo añado, nos permiten reconocer, ya que no racionalizar, ese orden “aparentemente caótico” presente tanto en las composiciones musicales, como literarias, como cinematográficas, convergentes y participantes de esta naturaleza común.

Por todo esto, hablar de antagonismo esencial, o de mera convivencia entre la palabra y la música, o entre la literatura y el cine, me parece inexacto, por dicotómico y reduccionista, ya que, como estamos viendo, estos lenguajes y sus formas narrativas -tanto en estructura profunda como parcialmente en estructura superficial, y en su actuación- comparten demasiados aspectos y procedimientos como para no considerarlos expresión de lo mismo, *i. e.*, textos, partituras y películas son narraciones cargadas de un significado que se desprende del todo, un significado que sólo se consigue a través de la magistral y premeditada elección y combinación que el autor hace de sus partes. Con unos significantes cuya morfología, gramática y sintaxis participan dentro de la realidad de un orden que desde nuestra todavía pobre comprensión racional nos parece caótico, pero que indudablemente

existe, un orden que reconocemos cuando ante nosotros una de esas narraciones - literarias, musicales o cinematográficas- nos deja el sabor de la obra maestra.

2. El lenguaje del cine

La arcilla con la que construye el cineasta su narración audiovisual se fragua básicamente entre dos elementos: el tiempo y el espacio. La Figura 1 muestra cómo es esto. La coordenada espacial nos remite a aquellos elementos con carácter unitario dentro de la narrativa cinematográfica, unidades que en tanto que tales son *significantes* con un desigual grado de *significado* según de qué tipo sean, me refiero a los *planos* -concomitantes con las palabras y las notas musicales-. Éstos participan de una naturaleza espacial en tanto que poseedores de una definición material individual (podemos visual y auditivamente distinguir un plano, una palabra o una nota). Son *grafías*, *iconos* que después de ser elegidos o contruidos por el demiurgo han de ser vertebrados por éste en una progresión secuencial, es decir, en el tiempo. Y en la articulación de estas unidades (sean planos, palabras o notas), en la mera y definitiva ordenación que de ellas haga el narrador (sea director, escritor o compositor) en sucesivas unidades superiores a su vez articuladas entre sí, se definirán el ritmo y la tonalidad que se desprendan del *todo*, *i. e.*, la obra, un constructo humano que nos comunica algo, un *significante* con un *significado* inmanente a su unidad final, y que, como hemos explicado, a pesar de la apariencia caótica que superficialmente ofrece es portadora de un orden.

Durante el rodaje se realiza el espacio (cómo son los planos, qué planos han de construir nuestras futuras frases cinematográficas), en el montaje se define el tiempo (el tiempo que ha de durar cada plano, cada frase narrativa, cada secuencia), todo ello dentro de un orden que los buenos cineastas conocen y los malos no. Y al igual que al escribir palabras o notas en una partitura, hay cosas que se pueden hacer y otras que no, el saber qué hacer en cada caso es lo que distingue al maestro del aspirante a serlo. Decía Jean-Luc Godard que en cine “un travelling es una cuestión moral” (cit. en Peña Ardid, 1992: 173).

Sólo si estamos alertados de la existencia de un código, empezaremos a entreverlo racionalmente, añadiendo así a la comprensión dionisiaca que de él nos llega un, siquiera elemental, grado de comprensión apolínea. Sobre la responsabilidad que los receptores de las obras tenemos sobre ellas ha llamado la atención el teórico Peter Reynolds (1993: 1, 3):

Las imágenes en movimiento raramente son producidas por accidente o casualidad, ni son naturales ni neutrales. Han sido diseñadas y contruidas (consciente o inconscientemente) por su/-s autor/-es para proyectar un propósito específico previo y para producir una serie concreta de respuestas. La angulación de la cámara, la iluminación, el uso del espacio -el

espacio físico donde se interpreta la acción y el espacio encuadrado por la cámara-, el reparto, los gestos, el montaje... todo esto es parte de la gramática y de la sintaxis en acción. El entender cómo y por qué se emplea este lenguaje es más probable que ocurra (y se ha probado que más productivo e intelectualmente satisfactorio) si, parafraseando a Brecht, el espectador no sólo mira sino que aprende a mirar críticamente. [...] Como con la lectura, el ver películas implica una compleja interacción entre el espectador y la obra en la cual lo que ha sido codificado por el/los autor/-es ha de ser decodificado por el espectador.

Así, esas reglas no escritas, pero que conforman ese acuerdo tácito entre los que las ponen en práctica con acierto, son las morfologías, gramáticas y sintaxis que todavía están por escribir⁶, que versarían sobre ese orden sólo aparentemente caótico y que, sin duda, es un áspero campo de trabajo para los analistas que intentamos racionalizarlo, pero que, aunque escurridizo e inmenso, sin embargo, parece de fácil intelección para aquellos autores que muestran el dominio que de él tienen en el ejercicio de la maestría cuando acometen la labor creativa.

3. Contenido y continente articulados consistentemente

Un buen ejemplo de maestría dentro de la narrativa cinematográfica lo tenemos en la Secuencia 10 de la película *To Have and Have Not*, dirigida por Howard Hawks en 1944, con un guión escrito por el guionista Jules Furthman y el también guionista además de escritor y Premio Nobel de Literatura William Faulkner, y basada en la novela homónima de Ernest Hemingway.

En esta secuencia, en unos dos minutos y medio, Howard Hawks nos cuenta cómo un individuo trata con cierta prepotencia a Marie -interpretada por Lauren Bacall- y cómo ella se muestra indiferente ante él, cómo el dueño del hotel sigue intentando que Morgan -Humphrey Bogart- ayude a escapar a unos revolucionarios perseguidos por la policía en su barco de pesca y como éste rechaza de plano cualquier posibilidad de riesgo para su barco o su persona, y cómo la creciente atracción entre Marie y Morgan, establecida en la distancia a través de gestos o miradas, precipita la acción dramática de manera insospechada; todo esto mientras una pequeña orquesta interpreta el tema musical *Am I Blue?* con Hoagy Carmichael al piano y cantando esta canción junto con Lauren Bacall, formando ambos un dúo antológico... todo esto con un dominio de los recursos narrativos, de la morfología y la sintaxis cinematográficas, de todos los elementos que entran en juego

⁶ El que estos eventuales códigos sobre el funcionamiento y el entramado de este orden estén aún por redactar no demuestra que éste no exista. Al igual que el orden que regía la actuación de los hablantes del castellano existía antes de que Elio Antonio de Nebrija en 1492 escribiera aquella primera gramática que empezó a arrojar luz sobre una cuestión otrora en la nada.

delante de la cámara, en un riguroso uso del espacio, y con un paso contenido, suave, preciso, de tal forma que a pesar de suceder todo lo descrito, la secuencia ni siquiera parece rápida, mostrando Hawks su aplomo en la magistral utilización del tiempo, sin que sobre ni falte nada, sin que nada dure demasiado o excesivamente poco, y mostrando en definitiva su potencia como narrador tejiendo consistentemente contenido y continente.

Pero este fragmento nos interesa básicamente por el estilo narrativo que nos ofrece. Un buen ejercicio sería el intentar verlo sin dejarnos llevar por el placer hipnotizador que todo espectador siente cuando ve ante sus ojos algo hermoso, e intentar, distanciándonos brechtianamente, posar sobre él una mirada crítica, de *radiografista* que al mirar ve la estructura, los *huesos* de lo que está mirando. Ver el uso que Hawks hace de los planos, cómo son, cuánto duran, cómo los ordena, qué ritmo tienen articulados entre sí, qué nos muestra y qué nos oculta, y con qué recursos lo hace... es decir, analizar racionalmente los significados y los significantes de esta secuencia.

Que además resulta interesante también por el hecho de que una pieza musical sea interpretada en la misma escena, ya que nos ofrece un magnífico ejemplo de música dentro de una película perfectamente integrada dramáticamente dentro de ella. Por la letra de la canción, por el tipo de música, por quiénes la interpretan... Si esta canción -tal y como está articulada con los personajes, la acción, el argumento- no estuviera allí, faltarían piezas clave dentro del discurso narrativo, y éste se derrumbaría como un castillo de naipes.

En definitiva, en esta secuencia constatamos el buen uso que Hawks hace de la música *real* dentro de su narrativa, así como tenemos una muestra del magistral ritmo hawksiano, del ritmo interior que imprime a sus imágenes -dentro de ellas y entre ellas-. Sobre esto Bruce Kavin (1980: 43) ha escrito: “El mayor logro de sus películas está en el ritmo”, entendiendo por éste no únicamente una cuestión de metro, sino también “la gracia con la que coordina el diálogo, la música, la posición de la cámara, el movimiento de los actores...”. Todo lo cual nos remite a la construcción de las frases narrativas en cine, a la buena sintaxis cinematográfica. En torno a esta cuestión, explicó el director de cine danés/alemán Douglas Sirk (Dieterle Sirk) en una entrevista que le hicieron los críticos de la revista francesa *Cahiers du cinéma*: “[Un melodrama, una película es] drama con música”, sin referirse con ello a la eventual banda sonora musical que tienen algunas películas, sino a “la música escondida detrás de la pantalla” (cit. en Drove, 1995: 229).

La fluidez, la naturalidad y la aparente sencillez con que Hawks relata su historia muestran, paradójicamente, el férreo control que este cineasta ejerce sobre su narrativa. Cada imagen tiene una razón de ser, como lo tiene cada movimiento, y su ordenación y duración. La consistencia entre contenido y continente es total. De

Hawks ha dicho Jean-Luc Godard: “[en su narrativa] los métodos de expresión sólo cambian porque los sujetos cambian, y el signo extrae su significado no de sí mismo, sino de lo que representa, de la escena representada” (cit. en Kawin, 1980: 28).

Y es que en la obra de Howard Hawks, como en la de todos los grandes maestros (cineastas, escritores, compositores), encontramos unidades, frases, tono, ritmo..., significados y significantes vertebrados consistentemente y articulados con un orden aparentemente caótico, de casi inaprehensible comprensión racional, pero que no por ello dejamos de percibir cuando epifánicamente lo reconocemos.

Reseñas Bibliográficas:

BAZIN, ANDRÉ

1990 *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

BERNÁRDEZ, ENRIQUE

1999 *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial.

DROVE, ANTONIO

1995 *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

EISENSTEIN, SERGEI

1949 “Dickens, Griffith and the Film Today”. *Film Form*. New York: Harcourt, Brace and World.

FOUCAULT, MICHEL

1970 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.

GANCE, ABEL

1927 *L'Art Cinématographique* vol. II. Paris: Libraire Félix Alcam.

GUNNING, TOM

1994 *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press.

HALLIDAY, JON

1997 *Sirk on Sirk. Conversations with Jon Halliday*. London: Faber and Faber.

KATZ, STEVEN D.

1991 *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City: Michael Wise Productions.

KAWIN, BRUCE, ED.

1980 *To Have and Have Not*. Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Madison: The University of Wisconsin Press.

MCFARLANE, BRIAN

1996 *Novel to Film*. New York: Oxford University Press.

MONACO, JAMES

2000 *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

MONEGAL, ANTONIO

1993 *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.

PEÑA-ARDID, CARMEN

1992 *Literatura y cine*. Signo e Imagen 28. Madrid: Cátedra.

REYNOLDS, PETER

1993 *Novel Images. Literature in Performance*. London: Routledge.

ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM, Y HOMERO ALSINA THEVENET, EDS.

1989 *Textos y manifiestos del cine*. Signo e imagen 17. Madrid: Cátedra.

STAM, ROBERT

1992 *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

To Have and Have Not (By Ernest Hemingway), 1945. Dir. Howard Hawks. Adapt. Jules Furthman & William Faulkner. Perf.: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael. Videocassette. Warner Home Video, 1988.

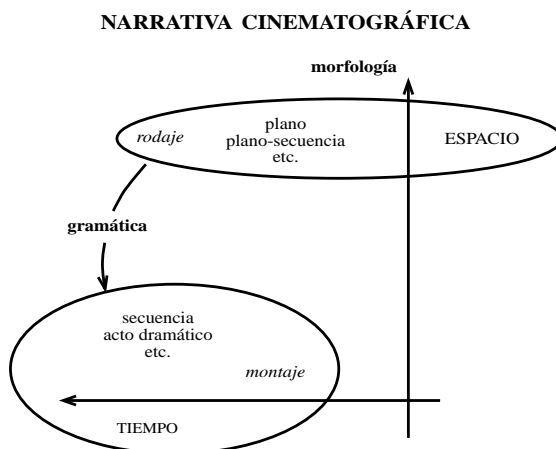


Fig. 1. Las coordenadas tiempo y espacio nos ayudan a entender cómo se fragua la narrativa. En el *espacio* se definen y/o eligen los *iconos*, entendiendo por éstos los planos (equivalentes a las palabras y las notas), elementos unitarios con una definición material espacial. De su *vertebración* con otros elementos similares pero no iguales surgen unidades mayores como son las secuencias, las escenas, etc. (equiparables a las frases, los párrafos, los movimientos musicales...). Y es en el *tiempo*, en la *progresión secuencial* de estos elementos (antes unitarios, ahora partes de un todo) articulados con un determinado ritmo, donde adquieren su verdadero y concreto significado.

La mujer fatal en la ópera francesa

Carmen Torreblanca López

Escuela Superior de Canto
tourblan@mi.madritel.es

Debemos comenzar haciendo alguna aclaración previa que consideramos importante para explicar el enfoque y la elección de los personajes femeninos incluidos en la presente comunicación. No hemos querido considerar “mujer fatal” a cualquiera que emplee armas más o menos pérfidas en sus relaciones con los hombres, sino aquellas que por su carácter o trayectoria vital aparecen marcadas por un destino implacable del que ellas mismas son también, en buena medida, víctimas. Es decir, no sólo son fatales por el trágico final a que abocan a sus enamorados, sino, ante todo, porque sus vidas están regidas por un “fatum” ineludible: por eso, su carácter fatal puede ser perfectamente compatible con rasgos de inocencia o franqueza claramente apreciables en nuestros tres personajes. Esta matización debe explicar también que dejemos fuera a otras féminas del repertorio operístico consideradas “pérfidas”, como Dalilah, cuyo poder destructivo sobre los hombres aparece utilizado de manera más premeditada y ocasional. Añadamos que nuestra selección se ciñe al repertorio francés¹ por evidentes razones de tiempo y de afinidad profesional, lo que deja fuera ejemplos tan evidentes como la Salomé de R. Strauss o la Lulú de A. Berg, entre otras.

1. Rasgos morales de las protagonistas

El primer aspecto reseñable en estas tres mujeres es el perfil moral de cada una de ellas, pues el choque que protagonizan con la moral de su tiempo no constituye un simple cúmulo de faltas, sino una transgresión en toda regla que las hace reprobables y fascinantes a un tiempo. Como veremos a lo largo de nuestra exposición, los rasgos morales de Carmen y Manon son tratados con menor carga nega-

¹ Hemos seleccionado tres de las óperas más significativas del repertorio operístico francés tanto por sus valores musicales como por la importancia de sus fuentes literarias.

tiva en las óperas que en los relatos de los que parten. Carmen desprecia la moral imperante, pero acata las leyes que su raza le dicta; el personaje literario se eleva al mito, tras la visión de Bizet, precisamente por la libertad de la que hace bandera en el transcurso de la ópera. Por otro lado, Manon muestra una ausencia de moralidad que no le impide amar a Des Grieux y, sin embargo, entregarse a otros hombres en una clara búsqueda del dinero que le va a proporcionar el placer y el lujo tan vital y necesario para ella. Finalmente Mélisande se encuentra en un estado previo a la conciencia moral, con una aparente inocencia que queda envuelta en un misterioso pasado y en continuos y pseudo inocentes quiebros a la verdad. Tanto ella como Carmen aparecen predestinadas a ese final trágico: mientras que Carmen vaticina en el trío de las cartas su propia muerte y la de Don José, Mélisande, sin saberlo, también anticipa la suya cuando rechaza la proposición de recuperar la corona por parte de Golaud, quien, al devolvérsela en forma de anillo, precipita el necesario abrazo entre Eros y Thanatos, tan ligado a la idea del amor fatal. En cambio la frívola y caprichosa Manon no posee esta facultad, carencia que libera a Des Grieux del destino fatal que vincula a los otros protagonistas con sus respectivas amantes.

2. Influencia fatal sobre los hombres

El “*fatum*” ligado a estas tres mujeres las conduce al encuentro con hombres para quienes, una vez atrapados en las redes de sus encantos, se inicia un camino muy alejado de sus aspiraciones. El papel de salvadores que adoptan ellos acaba volviéndose en su contra, pasando de una posición segura, que contrasta con las circunstancias vulnerables de ellas, a un progresivo desmoronamiento. Don José, con su intervención, salva a Carmen de la prisión y por lo tanto la mantiene en el estado que tan abiertamente ha expuesto ella como esencial para su vida, la libertad. Des Grieux, al escaparse con Manon, la libra del convento, lugar tan detestable para la protagonista como la cárcel lo era para Carmen. Finalmente, Golaud salva a Mélisande de un bosque tan cerrado que ni él mismo confía en que los perros encuentren su rastro y duda él mismo de poder encontrar la salida. Así, en esa intervención salvadora, son ellos los que van a perder la libertad al caer bajo el dominio de una pasión que los va a arrastrar a un desenlace fatal, con la excepción de Des Grieux, el único de nuestros protagonistas que no va unido en su suerte final a su amante, aspecto en el que podemos ver un paralelismo con la ausencia de presentimiento fatal ya apuntada en Manon.

La aparición de estas mujeres en la vida de los tres —o más bien cuatro— hombres que nos ocupan: Don José, Des Grieux y los hermanos de padre Pelléas y Golaud supone una importante desviación de las aspiraciones que guiaban sus vidas.

La intervención de Carmen en la vida de Don José de Lizzarrabengoa arruina de forma definitiva el camino de ascensión que el navarro había iniciado tras una primera caída, anterior a su encuentro con Carmen, y que lo había desviado de una dudosa carrera en el seno de la Iglesia, pero que él había sabido reconducir emprendiendo la carrera militar². Poco después de la primera aparición de Carmen en su vida, Don José la deja huir antes de ser ingresada en prisión. El descenso en lo social del militar no se detiene: tras su arresto y degradación asistiremos a su inevitable ruptura con el ejército y el inicio de su vida con Carmen. Finalmente la conciencia de su propia caída y los celos llevan al antiguo oficial a acabar con la vida de Carmen.

Mientras que el relato de Merimée está narrado en primera persona por el propio D. José, que nos da una visión más sórdida de la mujer que lo ha perdido (ladrona, inductora al asesinato, sinuosa y poco fiable como pareja, etc.), estos aspectos quedan mitigados en gran medida en la obra de Bizet. Pero la desaparición de la narración en primera persona diluye, además, la caída del navarro, que se hacía más evidente cuando era él mismo el que nos mostraba la esencia de sus valores, contra los que había ido actuando para acceder a Carmen, y que siempre habían guiado su existencia. Los celos desmedidos quedan de este modo resaltados por la ópera, en tanto que se hace menos patente la funesta influencia de la gitana.

De la misma manera que Carmen interfiere en el camino que José se había trazado, Manon, desde su primer encuentro, y a través de diversas intervenciones, desvía al inexperto Des Grieux de una vida recta, en la que se vislumbra un éxito cierto (sus cualidades humanas e intelectuales y su rango social así lo presuponen) para conducirlo a una existencia precaria, apartado del ambiente social que naturalmente le corresponde y da reiteradas muestras de degradación moral.

Mientras que en la novela de Prévost la grave transgresión moral de los protagonistas recibe el merecido castigo, Massenet atenúa los desmanes de los personajes, por lo que puede parecer desmesurado el encarcelamiento y posterior envío de Manon a América, quien muere en el camino por las penurias sufridas, aunque arrepentida y confesando su amor a Des Grieux. Este es, a diferencia del de Carmen, un final con ausencia de homicidio por celos. El desgraciado Des Grieux podrá por fin recuperar el camino tantas veces abandonado por la acción de su amante. Como ocurriría con la obra de Bizet, la ausencia en la ópera del narrador en primera persona -Des Grieux en la obra de Prévost- supone cambios importan-

² Don José así lo narra en el inicio del tercer capítulo del relato (Mérimée (1942: 657): „*On voulait que je fusse de l'église [...] Je m'engageai dans le régiment d'Almanza. Les gens de nos montagnes apprennent vite le métier militaire. Je devins bientôt brigadier; et on me promettait de me faire maréchal de Logis, quand, pour mon malheur, on me mit de garde à la manufacture de tabacs de Séville*”.

tes en la percepción que tenemos de los protagonistas: Manon aparece más caprichosa, menos enamorada que en la novela... pero dotada, al menos, de una evolución psicológica descendente con un giro positivo al final. Esta ausencia de Des Grieux como narrador en la ópera deja fuera sus reflexiones sobre la personalidad de su amante, mitigándose así los aspectos negativos de ésta, aunque el efecto más importante es que, al desaparecer las continuas observaciones sobre las bajezas a las que le condujo su pasión amorosa, se desvirtúa el papel que él desempeña en toda la historia común y, lo que es aún más grave, se esfuma su personalidad para quedar totalmente desdibujada.

Igualmente evidente y no menos definitiva es la intervención de Mélisande en la vida de Golaud, príncipe viudo que, dejando de lado un proyecto de matrimonio con la princesa Ursule, se unirá a la inquietante desconocida cuyas cartas de presentación son harto enigmáticas. En este caso la mujer, sin dejarnos vislumbrar si es consciente de su destino, desvía a Golaud de sus planes, pero no sólo su suerte irá fatalmente ligada a la de Golaud, sino que también arrastrará al hermanastro de éste. Así pues, parece que es Mélisande la que, aun no siendo la causa en un primer momento, posteriormente detiene los pasos de Pelléas, que desde su aparición en escena quiere irse, incluso antes del regreso de los nuevos esposos. En este caso, a diferencia de las dos óperas anteriores, se trata de una obra teatral la que genera el interés del compositor, de este modo no hemos tenido ningún narrador-protagonista suprimido, por lo que los personajes son mucho más fieles al original que los mencionados anteriormente, aunque los cambios realizados por Debussy, o, más bien, las pequeñas supresiones, eliminan la única leve luz existente en el pasado de Mélisande y matizan algunas intervenciones de los protagonistas masculinos.

3. Recursos coincidentes

3.1. Presentación musical de los personajes.

Es interesante comparar la manera en que los protagonistas son introducidos por los compositores y cómo aparecen por primera vez en escena. Carmen se nos presenta con dos “arias” (las llamamos así aunque en sentido estricto no les corresponda esa denominación) para expresar su idea del amor (*Habanera*³) o para, con

³ Es muy reveladora la presentación de Carmen en sus propias palabras: , «*L'amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser;/ Et c'est bien en vain qu'on l'appelle / S'il lui convient de refuser;/ Rien n'y fait; menace ou prière;/ L'un parle bien, l'autre se tait; / Et c'est l'autre que je préfère, / Il n'a rien dit mais il me plaît [...]* Tout autour de toi, vite, vite,/ Il vient s'en va, puis il revient... / Tu crois le tenir; il t'évite; / Tu crois l'éviter il te tient!”.

descaro, seducir al brigadier que debe llevarla a la cárcel (*Séguidilla*⁴); de este modo la protagonista se define como individuo independiente y desligado de la moral imperante. Por su parte, la personalidad de Don José aparece plasmada por Bizet en dos dúos, sobre todo en el segundo con *Micaëla*, exaltación del amor filial, con lo que la oposición a Carmen no sólo se da en su visión de la vida, sino también en la forma musical de exponerla: el dúo como expresión de comunicación “a dos” en el amor -filial⁵ u otro- frente al aria como expresión más individual de afirmación ante los otros.

Massenet por su parte nos presenta en el primer acto a la protagonista con dos arias, en las que Manon se define como una joven deslumbrada por lo que ha visto en su primer viaje –escena cuarta del primer acto⁶- y con un rasgo muy marcado de su carácter (escena séptima del mismo acto⁷): su atracción por el lujo y la belleza, su mayor apego a la diversión que al recogimiento conventual al que la destinaba su familia. Como en el caso precedente, también en esta ópera el protagonista masculino se expresa cantando por primera vez en la ópera en un dúo⁸ –escena octava del primer acto- y sus primeras palabras, antes de advertir la presencia de Manon, serán para dejar patentes sus sentimientos de amor filial, que se transformarán en un fuerte enamoramiento ante la repentina contemplación de la protagonista⁹.

⁴ Todavía más explícitos que en el número anterior, los versos de la *séguedille* definen a Carmen: «*Oui, mais toute seule on s'ennuie, / Et les vrais plaisirs sont à deux... / Donc pour me tenir compagnie, / J'emmènerai mon amoureux... / Mon amoureux! ... il est au diable ... / Je l'ai mis à la porte hier... / Mon pauvre coeur très consolable, / Mon coeur est libre comme l'air ... / J'ai des galants à la douzaine, / Mais il ne sont pas à mon gré; / Voici la fin de la semaine, / Qui veut m'aimer je l'aimerai, / Qui veut mon âme elle est à prendre ... / Vous arrivez au bon moment [...]*”.

⁵ En este dúo con Micaëla, número siete de la partitura, el amor a la madre se mezcla con los recuerdos del terruño: «*Ma mère je la vois... oui je revois mon village! / O souvenirs d'autrefois, doux souvenirs du pays! [...] / Vous remplissez mon coeur de force et de courage*”.

⁶ En su primera aparición, Manon todavía se muestra ingenua: «*Je suis... encor ... tout étourdie... / Je suis ... encor tout engourdie ... / [...] Pardonnez à mon bavardage / J'en suis à mon premier voyage [...] Et j'oubliais toute joyeuse / Que je parlais pour le couvent! / Devant tant de choses nouvelles, / Ne riez pas si je vous dis / Que je croyais avois des ailes / Et m'en voler au paradis*”.

⁷ «*Combien ces femmes sont jolies! / La plus belle portait un collier de grains d'or! / Ah, comme ces riches toilettes / et ces parures si coquettes les rendaient plus belles encor! [...]*”.

⁸ No hay que olvidar que tanto *Carmen* como *Manon* responden al género musical *Opéra Comique*, en el que se producen intervenciones habladas por parte de los cantantes. De todos es conocido que la ópera de Bizet se estrenó en Viena en 1875 (el mismo año de su estreno parisino), ocasión para la que Ernest Guiraud realizó unos breves recitativos acompañados en sustitución de las partes habladas. Es esta versión la que más se ha representado fuera de los escenarios franceses. En la actualidad se suele representar *Carmen* bajo la denominación “versión original”, un poco excesiva a nuestro parecer, pues se eliminan largos fragmentos correspondientes a las “partes habladas”. No ocurrió lo mismo con la ópera de Massenet, quizás, entre otros aspectos, por la diversidad de estos “hablados sobre música” y por la brevedad de los mismos. Puede que esta sea una de las razones que hayan impedido programar esta ópera fuera de Francia con la frecuencia de otros títulos de este compositor: ya sabemos la dificultad añadida que supone cambiar la impostación cantada para hablar, sobre todo cuando el cantante no es francés.

⁹ Des Grieux, que ha perdido el coche de posta que lo llevaría junto a su padre, aparece en escena sin ver todavía a Manon: “[...] (À lui même, sans voir Manon) *J'hésitais ... chose singulière! / En fin, demain au plus tard / j'embraserai mon père! / Oui, je le vois sourire, / Et mon coeur ne me trompe pas! / Je le vois, il m'attire, Et je lui tend les bras!* (involontairement, Des Grieux s'est tourné vers Manon. [...])”.

Distinto es el caso de *Pelléas et Mélisande*, que supone la cristalización de la búsqueda, por parte de Debussy, de un lenguaje musical diferente al usual en la ópera francesa de finales del siglo XIX, en el que las arias, dúos, etc., no tienen cabida¹⁰. Hay, sin embargo, un único pasaje parecido a un aria, que está destinado precisamente a Mélisande: la escena primera del tercer acto, en la que entona una canción que alude a su más poderosa arma de seducción, el cabello¹¹. En cuanto a los protagonistas masculinos, sus primeras apariciones ya establecen los rasgos más significativos de su carácter: en el caso de Golaud, al preocuparse por la joven perdida en el bosque y hacerla suya, cambia un destino que sobrepasaba sus propios intereses, vinculados a los de su pueblo; también Pelléas, accediendo a la petición del rey Arkel y la del propio Golaud, responde, como buen hijo y hermano, a un deseo familiar, aunque este sometimiento le haga desatender la llamada de un amigo moribundo.

3.2. Las cartas.

Es interesante constatar la existencia de recursos literarios y simbólicos comunes a las tres óperas. En primer lugar señalaremos el papel que desempeña la carta como puente de comunicación con la familia y manifestación de los deseos íntimos de los protagonistas masculinos. Ya habíamos mencionado más arriba el camino abandonado por éstos; en este sentido, tanto Des Grieux como Golaud, sabedores de su error, lo asumen y utilizan la vía epistolar para dar cuenta de su situación al padre, en un caso, y al abuelo, el rey Arkel, en otro, con la intención de volver a ocupar el lugar que socialmente les pertenece, al lado, eso sí, de la mujer que han elegido; en ambos casos piden perdón, alaban los valores de la protagonista y solicitan ser admitidos en el seno familiar¹². En el caso de Don José,

¹⁰ Es muy revelador en este sentido la mención de Debussy al poeta de sus sueños «*Ce sera celui, qui disant les choses à demi me permettra de greffer mon rêve sur le sien, qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne m'imposera, despotiquement, la 'scène à faire' et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui et de pourachever son ouvrage, mais qu'il n'ait pas peur! Je ne suivrai pas les errements du théâtre lyrique où la musique prédomine isolement, où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillage trop lourd. Au théâtre de musique on chante trop. Il faudrait chanter quand cela en vaut la peine et réserver les accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. Il est nécessaire par endroits de peindre en camaïeu et se contenter d'une grisaille... Rien ne doit ralentir la marche du drame. Tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir de la mobilité des mots... Je rêve des poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs pesants; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère, ou les personnages ne discutent pas, mais subissent de la vie et de la mort*».

¹¹ «*Mes longs cheveux descendent / Jusqu'au seuil de la tour! / Mes cheveux vous attendent / Tout le long de la tour! / Et tout le long du jour! [...]*».

¹² Golaud le escribe a su hermano Pelléas -escena segunda del primer acto- contándole el encuentro con Mélisande y su boda; además le pide que interceda ante su abuelo, el rey Arkel: «*Je ne sais ni son âge ni qui elle est, ni d'où elle vient [...] Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée et je ne sais plus que le jour de notre rencontre [...] En attendant, mon cher Pelléas [...] Je sais que ma mère me pardonnera volontiers. Mais j'ai peur d'Arkel, malgré toute sa bonté. S'il consent néanmoins à l'accueillir comme il accueillerait sa propre fille [...]*». Por su parte Des Grieux -escena primera del segundo acto- explica a Manon los sentimientos que le embargan ante el envío de la carta al padre y se la lee: «*J'écris à mon père et je tremble / Que cette lettre où j'ai mis tout mon cœur / Ne l'irrite [...] Oui, Manon, j'ai très peur [...] On l'appelle Manon, elle eut hier seize ans / En elle tout séduit, la beauté, la jeunesse, / La grâce! Nulle voix n'a de plus doux accents, / Nul regard, plus de charme avec plus de tendresse [...]*».

es la madre la que se pone en contacto con una carta en la que, como si hubiera tenido un presentimiento de los problemas que acechan al hijo, le propone la mujer apropiada -Micaëla- para acompañarlo en el camino de ascensión que había emprendido. En los tres casos, las cartas y las escenas en las que están enmarcadas sus respectivas lecturas proporcionan una importante información sobre el carácter de los protagonistas¹³.

3.3. Ambigüedad de las protagonistas.

En la descripción de los caracteres femeninos tiene especial relevancia el uso de la ambigüedad en la comunicación con el otro. Carmen habla, cuando se le ha ordenado callar¹⁴, y calla, o tararea, cuando se le requiere una contestación clara¹⁵. Toda la ópera está jalonada de intervenciones suyas que se prestan a equívoco, en muchas ocasiones referidas a sugerencias de tipo amoroso¹⁶, como en los mensajes dirigidos a Don José. En las respuestas desconcertantes de Carmen apreciamos sus rasgos de rebeldía, insumisión, descaro, etc. Asimismo Mélisande, mostrando un tipo de ambigüedad diferente al de la gitana, pero igualmente perturbador, contesta a las preguntas que se le hacen con otras preguntas, o con respuestas que nada tienen que ver, y no hace caso de lo que se le dice, como si fuera ajena a los códigos comunicativos convencionales; hecho que se aprecia en el desconocimiento sobre ella que muestra Golaud cuando escribe a su familia tras seis meses de matrimonio. Por su parte Manon, más superficial, en ocasiones ríe en lugar de hablar

¹³ En el dúo del primer acto – número 7 de la partitura - entre Don José y Micaëla, no sólo se descubre la importancia de los valores familiares para el navarro, sino que también se vislumbra el presentimiento negativo sobre la gitana y cómo sabe Don José que la sugerencia materna lo salva del peligro. Sobre Golaud se nos ofrece información en la conversación entre Arkel y Geneviève – escena segunda del primer acto- en el momento de la lectura de su carta a su hermano Pelléas. Arkel dice: «*Il avait toujours suivi mes conseils jusqu'ici; j'avais cru le rendre heureux en l'envoyant demander la main de la princesse Ursule [...] Et ce mariage allait mettre fin à de longues guerres, à de vieilles haines... il ne l'a pas voulu ainsi [...]*» y la respuesta de Geneviève continúa: «*Il a toujours été si prudent si grave et si ferme ... Depuis la mort de sa femme il ne vivait que pour son fils, le petit Yniold... Il a tout oublié*». Del mismo modo, en el cuarteto en el que Des Grieux lee al primo de Manon la carta dirigida a su padre –escena segunda del segundo acto- descubrimos los mensajes cruzados en los que los protagonistas están implicados: Des Grieux, por una parte, explica al mencionado Lescaut su intención de casarse con su prima; Manon, por su parte, duda ante la tentación de lujo ofrecida por Brétigny.

¹⁴ «*Tais-toi, je t'avais dit de ne pas me parler*» le ordena Don José a Carmen en el dúo que sigue a la seguidilla -primer acto, número 10 de la partitura-, obteniendo la respuesta descarada de Carmen «*Je ne te parle pas, je chante pour moi-même, / Et je pense... il n'est pas défendu de penser*» para continuar sugiriente «*Je pense à certain officier qui m'aime / Et qu'à mon tour, oui qu'à mon tour / je pourrais bien aimer*».

¹⁵ Muy ambigua es la respuesta que se digna dar a Zúñiga, que pretende ingenuamente establecer los hechos que han desencadenado la pelea de Carmen en el interior de la Fábrica de Tabacos –primer acto número 9 de la partitura: «*Tra, la, la, la, la, la / Coupe moi, brule-moi je ne te dirai rien, / tra, la, la, la, la, la / Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même*» continuando tras la insistencia de Zúñiga: «*Tra, la, la, la, la, la / Mon secret je le garde, je le garde bien : / Tra, la, la, la, la, la / J'en aime un autre et meurs en disant que je l'aime.*»

¹⁶ También lo comprobamos en la respuesta que le da a los jóvenes «Carmen sois gentille au moins réponds-nous et dis-nous le jour où tu nous aimeras» para recibir como respuesta «*Quand je vous aimerai, ma fois, je ne sais pas peut-être jamais, peut-être demain mais pas aujourd'hui, c'est certain*».

cuando no sabe qué decir: “*je riais sans savoir pour quoi*” (duó con Lescaut, escena IV, primer acto).

En este sentido es significativo comparar las manifestaciones amorosas de las tres protagonistas con las de sus enamorados.

Carmen nunca llega a confesar abiertamente su amor a José¹⁷; en el dúo ya mencionado que sigue a la *Séguedille* -nº 10 del primer acto- puede apreciarse el contraste entre la franqueza del navarro y la ambigüedad de la gitana: “*Je pense à certain officier qui m’aime / Et qu’à mon tour je pourrais bien aimer[...] Mon officier n’est pas un capitaine, / Pas même un lieutenant, il n’est que brigadier. / Mais c’est assez pour une bohémienne, Et je daigne m’en contenter*”. Mientras que Don José está desatando a Carmen, le confiesa abiertamente su deseo de ser amado por ella: “*Carmen, je suis comme un homme ivre, / Si je cède, si je me livre, / Ta promesse, tu la tiendras ... / Ah ! si je t’aime, Carmen, / Tu m’aimeras...*” Carmen sólo promete ir a bailar: “*Oui [...] Nous danserons la séguedille / En buvant du Manzanilla / Tra la la la la la la la la la !*”. Algo parecido ocurre tras la declaración de amor de don José –la llamada *Romance de la fleur*- inserta en el dúo del segundo acto entre Carmen y el navarro –nº 17 de la partitura- en la que éste no deja nada a la ambigüedad: “[...] *Car tu n’avais eu qu’à paraître, / Qu’à jeter un regard sur moi / Pour t’emparer de tout mon être, / Ô ma Carmen, / Et j’étais une chose à toi. / Carmen, je t’aime* ”; en su réplica Carmen duda del sentimiento que él confiesa, pero ella no revela los suyos: “*Non, tu ne m’aimes pas, non ! / car si tu m’aimais, / Là-bas, là-bas tu me suivrais. [...] Là-bas, là-bas dans la montagne...* ”.

Tampoco Manon es clara con Des Grieux, al que nunca confiesa directamente su amor sincero. En los momentos de mayor felicidad de la joven pareja es siempre Des Grieux el que declara su amor, así sucede en la primera escena del segundo acto en el que a la frase de la joven “*Mais je sais que vous m’aimez bien*” él responde “*Vous aimer?... Manon ... je t’adore!*”. Asimismo en el aria más emocionada de las destinadas a Manon en toda la ópera –escena IV del segundo acto- no deja lugar a dudas su expresión “*Ah! Pauvre ami comme il m’aimait*”. En ningún momento Manon le confiesa su amor salvo en el dúo final antes de su muerte –escena V del quinto acto-. La única ocasión anterior será en el dúo de Saint Sulpice-escena VII del segundo cuadro del acto tercero-, en el que lo que se manifiesta es más la victoria por la seducción que la entrega amorosa, como demuestra

¹⁷ El único momento en el que reconoce estar enamorada de José es en el quinteto –segundo acto, nº 15 de la partitura- y su franca confesión no es a Don José, que no está presente, sino a sus amigos: “*Je suis amoureuse [...] Amoureuse à perdre l’esprit!*”. Esta actitud contrasta con la espontánea manifestación amorosa a Escamillo –cuarto acto, nº 26 de la partitura “*Ah! Je t’aime, Escamillo, je t’aime et que je meure / Si j’ai jamais aimé quel-qu’un autant que toi!*”.

su triunfal grito “*Enfin!*” tras la enamorada claudicación de Des Grieux (el propio Massenet así lo indica en la partitura con un matiz indicado “*Avec joie*”).

Por su parte Mélisande, con su discurso hermético, no va a ser más clara en el terreno amoroso, en el que sólo en el dúo final con Pelléas reconoce amarlo –escena IV del cuarto acto-. Anteriormente manifiesta una actitud más bien distante, cierto es que no al propio Pelléas sino a Golaud –escena II del segundo acto- cuando a la pregunta “*Voyons, est-ce Pélleas, peut-être? Je crois qu’il ne te parle pas souvent...*” responde «*Si, il me parle parfois, il ne m’aime pas, je crois; je l’ai vu dans ses yeux... Mais il me parle quand il me rencontre*” aunque cabe interpretar que se trata de una forma de disimulo ante su marido.

3.4. Símbolos.

Las mujeres que nos ocupan, más que utilizar el lenguaje para indicar el sentimiento amoroso, se valen de otros medios: la flor de casia que arroja Carmen a Don José hará funcionar el encantamiento amoroso, y la danza culminará el proceso. En el caso de Mélisande es su cabello, antes que ella misma, el que envía su sentimiento a Pelléas. La primera ocasión en que sus cabellos se sueltan de forma espontánea es ante la fuente –escena I del segundo acto-, cuando las manos ardientes de Mélisande no llegan al agua para refrescarse. Al no estar Mélisande aún preparada para la entrega amorosa, sus manos, portadoras del sentimiento amoroso, dejan al cabello la tarea del inicio de la seducción. También en la famosa escena de la torre – primera del tercer acto- la imposibilidad de que sus manos, esta vez ofrecidas sin reparos, alcancen a Pelléas produce el mismo efecto. En cambio en otras escenas anteriores y posteriores las manos, en ocasiones repletas de flores, parecen negar todo sentimiento no sólo a Golaud sino también al mismo Pelléas.

Un elemento muy importante como desencadenante de la tragedia es el anillo, emparejado simbólicamente a la corona en dos de las obras. El anillo que Mélisande deja caer con su imprudente juego a la fuente “des aveugles” es el que desencadena la tragedia que causará su muerte, aunque también podemos retroceder a la primera escena de la ópera en la que la corona que brilla en el fondo de la fuente ha podido ser la causa de una tragedia previa en la vida de Mélisande (ya mencionamos más arriba que esta corona, arrojada al agua, ha sido devuelta por Golaud en forma de anillo de boda). Un anillo arrojado con rabia al suelo, acción con la que Carmen muestra su rechazo a continuar una vida en común con Don José, es la última afrenta que el navarro podía soportar y lo que le llevará a matar a la gitana, cumpliendo de este modo el último imperativo del amor fatal, su indisoluble unión con la muerte. Un anillo y una corona están también presentes en la ópera de Massenet: Manon tiene la posibilidad de elección entre una y otro pero, al no luchar por el anillo de boda prometido por Des Grieux y preferir la posibilidad de

la corona que le corresponde por su belleza “*Tu seras reine par la beauté*”, inicia con esa decisión una vida que la conducirá a la perdición¹⁸.

3.5.Deseo de alejamiento.

Otro de los temas que recorren las tres obras es el del “là-bas” (el alejamiento, la huida), primero como elemento propiciatorio para la iniciación del amor, y posteriormente como salvación del mismo en el final desesperado: “*Là-bas, là-bas dans la montagne... tu me suivras...*”, argumenta Carmen para atraer a José con sus ideales de libertad; “*Commencer une autre vie loin d’ici sous d’autres cieux*” manifiesta José, en el dúo final con Carmen, en un intento desesperado de recuperar el amor de la gitana. De igual modo, Des Grieux propone a Manon la escapada a París “*Nous vivrons à Paris tous les deux*” como lugar propicio para su naciente pasión amorosa; así mismo, en su aria del segundo acto, Des Grieux sueña con un lugar apartado, “là-bas”, como el ideal en el que desarrollar su amor, y también en el dúo final del quinto acto proponer huir “*au-delà de ces plaines nous porterons nos pas...*” y así evitar la deportación que amenaza su amor. Por su parte Golaud ha insistido en que Mélisande lo siga en la primera escena del primer acto, mientras que en la segunda escena, al final de la carta que dirige a Pelléas, con su “*sinon, j’irai plus loin et ne reviendrais plus*”, amenaza con desaparecer para siempre si no aceptan en Allemonde su matrimonio con la joven; este tema recorre además toda la ópera unido también a Pelléas, que desde su primera aparición está queriendo irse sin hacerlo, y finalmente urge a Mélisande a la huida en un vano intento de eludir lo inevitable.

Como hemos visto, son abundantes los paralelismos entre las tres obras, que se establecen en niveles muy diversos, a pesar de las profundas diferencias que existen entre ellas, por ser cada una en gran medida hija de su tiempo: el personaje literario de Manon, creado en la primera mitad del siglo XVIII, pertenece a un mundo burgués¹⁹ y carece de la fuerza y el carácter mítico de Carmen, un arquetipo profundamente romántico cuyo compromiso con la libertad, potenciado en buena medida por Bizet, la convierte en una mujer de absoluta modernidad, en tanto que los evanescentes perfiles de Mélisande, maravillosamente recreados por Debussy, se corresponden plenamente con el impresionismo y el simbolismo reinantes en los albores del siglo XX. Es precisamente esa disparidad de los contex-

¹⁸ Este es el argumento de Brétigny – cuarteto de la escena segunda del segundo acto- para convencer a Manon de no prevenir a Des Grieux del secuestro que va a sufrir; texto y tema musical son repetidos por la joven en momentos clave: en el recitativo del aria “*la petite table*”- escena IV del segundo acto- y en el recitativo que precede a la gavota –escena IV del tercer acto-; en el primero la duda invade a Manon mientras que en el segundo ha asumido plenamente el contenido de la frase.

¹⁹ Sobre este tema consultar la magnífica introducción del profesor Javier del Prado en su edición a la obras de Prévost en la editorial Cátedra reseñada en la bibliografía.

tos históricos en los que tienen sus respectivos orígenes lo que hace más evidente la fuerza de los profundos vínculos que las enlazan.

Reseñas Bibliográficas

ABATE PRÉVOST

- 1984 *Historia del Caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Edición de Javier del Prado, Traducción de Susana Cantero. Madrid: Cátedra.

CARDOZE, MICHEL

- 1982 *Georges Bizet*. Paris: Mazarine. Correspondance, nº 3, 1993, *El Simbolismo belga*. Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras.

CORTÉS, BLAS

- 1983 *Carmen*, traducción del libreto, estudio y comentarios. Barcelona: Ediciones Daimon.

DIJKSTRA, BRAM

- 1994 *Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)*. Barcelona: Debate.

DURAND, GILBERT

- 1984 *Les Structures anthropologique de l'imaginaire*. Paris: Bordas.

FINNÉ, JACQUES

- 1982 *Opéra sans musique*. Lausanne: Editions L'âge de l'homme.

GÓNZALEZ TROYANO, ALBERTO

- 1991 *La desventura de Carmen*. Madrid: Espasa-Calpe.

KERKEL, MANFRED

- 1984 *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

LEIBOWITZ, RENÉ

- 1972 *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*. Paris: Gallimard.
1957 *Histoire de l'opéra*. Paris: Éditions Buchet / Chastel.

MAETERLINCK, MAURICE

- 1983 *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Editions Labor.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE

- 1984 *Carmen. Les racines d'un mythe*. Paris: Les Editions du Sorbier.

MÉRIMÉE, PROSPER

- 1997 *Carmen*. Edición de Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve. Madrid, Cátedra.

MÉRIMÉE, PROSPER

- 1942 *Romans et Nouvelles*. Texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

PIERROT, JEAN

1977 *L'imaginaire Décadent (1880-1890)*. Paris: Presses Universitaires de France.

PRAZ, MARIO

1999 *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Ediciones El Acantilado.

SAN MIGUEL, MANUELA

1984 *Mérimée. Erudición y creación literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

TORREALBLANCA LÓPEZ, CARMEN

1986 *Carmen, del relato a la ópera. (Aproximación a un mito)*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, Departamento de Francés.

1988 "Carmen, mujer fatal: del relato a la escena", *Scherzo*, año III, nº 23, Madrid.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO

1986 Actas de los Encuentros: Óperas vinculadas a Sevilla. Sevilla un nombre en la Ópera.

1987 Actas del Seminario: *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*. Málaga: Diputación de Málaga.

VAN ACKERE, J.

1952 *Pelléas et Mélisande ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*. Bruxelles: Librairie Encyclopédique, S.P.R.L.

Partituras

BIZET, GEORGES - MEILHAC, HENRI - HALÉVY, LUDOVIC.

1877 *Carmen. Opéra en quatre actes*. Partition pour chant et piano. Paris: Choudens.

DEBUSSY, CLAUDE - MAETERLINCK, MAURICE.

1907 *Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux*. Partition pour chant et piano. Paris: Editions Durand.

MASSENET, JULES - MEILHAC, HENRI - GILLE, PHILIPPE.

1895 *Manon. Opéra comique en 5 actes et 6 tableaux*. Partition pour chant et piano. Paris: Heugel.

Arrigo Boito: su aportación a la reforma textual de la ópera italiana de finales del siglo XIX

Conchita Turina Gómez

Escuela Superior de Canto
cturinag@hotmail.com

La obra de A. Boito es corta pero compleja: fue poeta, narrador, traductor, su obra musical se compone solo de dos óperas, ambas con texto del autor, *Nerone*¹ y *Mefistofele*, esta última, aceptada por público y crítica, se incluye en el repertorio habitual. El género en el que su producción es mayor es el libreto de ópera, no tanto por la cantidad sino por la originalidad, pues sus aportaciones incorporaron al mundo de la ópera una estética que le había sido bastante ajena y que fue punto de referencia obligado en toda la creación posterior en lengua italiana. Para analizar brevemente la reforma que intenta llevar a cabo he elegido el texto de *La Gioconda* estrenada en La Scala en 1876 con música de A. Ponchielli. Como obra musical se encuadra claramente en lo que en esos finales de siglo se conoce como “*grand’opéra*” italiana, con numeros convencionales obligados, seis cantantes principales, escenas con arias duos y tercetos, numeros corales grandiosos y bailes. El interés del libreto reside, desde mi punto de vista, en el carácter ambiguo del mismo, reflejo de la crisis personal de su autor, en un momento en el que modifica sus anteriores planteamientos vanguardistas y provocadores, pero sin renunciar a formas de renovación literaria en la manera de concebir y escribir un texto para música.

Un primer síntoma de este cambio en su trayectoria artística es que firma el libreto de *La Gioconda* con el anagrama-pseudónimo de su propio nombre Tobia Gorrio². Boito defendió siempre la postura de que el libreto de ópera elaborado sobre una obra literaria de gran autor, no es una reducción argumental de la misma, a la que se le superpone música, sino que la música posee la capacidad de captar cualquier situación dramático-escénica, por compleja que sea, y fundirse con la palabra para expresarla en único código en un tiempo distinto. De esta premisa

¹ *Nerone* se estrena el 1 de mayo de 1924, ya muerto Boito, bajo la dirección de Arturo Toscanini.

² M. Lavagetto (ed. de) (1979:X) afirma que mantiene el pseudónimo hasta 1887.

arrancan los principios que guían su reforma: la organización dramática del libreto tiene que ser esquemática, porque el autor selecciona una sucesión lógica de hechos o ideas que se quieren resaltar, para trazarlos con palabras para que “la música ‘scavi’ nel significato della parola” según nos trasmite Salvetti (1977:587), a mi parecer queriéndonos indicar una declaración directa del propio Boito.

Mas de 40 años separan el drama en prosa de Victor Hugo, *Angelo tirano de Padua*, del libreto de *La Gioconda*³. Victor Hugo, gran maestro venerado por toda la primera *scapigliatura lombarda*, centra la acción en la Padua del siglo XVI, dominada por la despótica y cruel Venecia, en donde entre un tirano, su esposa, noble veneciana, una actriz, un proscrito del que ambas están enamoradas, y un espía de Venecia, se desarrolla un entramado de relaciones en las que se quieren plasmar los grandes problemas de ese siglo, según explica el autor en el prólogo: el sometimiento del tirano a otro tirano mayor, el dolor de la mujer que está integrada en la sociedad, y el de la que está fuera de ella, y sobre todo la figura del envidioso, un malvado que actúa sigiloso y sin llamar la atención en cualquier sociedad. Todo presidido por la cruz símbolo del sufrimiento humano. Victor Hugo dosifica la información y va elaborando el personaje poco a poco, para que éste adquiera matices y complejidad psicológica. La conducta de los personajes nos introduce en un ambiente de vigilancias y terror, en el que ellos se mueven hábilmente en la mentira, el fingimiento o la ocultación movidos por una pasión que no pueden controlar. Al final consigue un equilibrio en la importancia de los personajes, pues el comportamiento de todos queda justificado por el ambiente en el que viven.

Boito elabora su libreto sobre este drama en prosa; para comprender las modificaciones es necesario constatar las dos coordinadas generales sobre las que él trabaja: primera que ese texto es el esqueleto de un espectáculo de *grand'opéra* y segunda que el argumento le ofrece la posibilidad de organizar la estructura dramática desde su planteamiento dualista de la vida y del arte⁴. Elige de la obra de Victor Hugo todas las ideas que, según él, son idóneas para ese tipo de ópera y con una gran capacidad melodramática, es decir, la conciencia de que no puede confiar todo a la palabra, unas las plasma escenográficamente, otras graduando la importancia de los personajes y las que más le interesan a través de un texto adecuado a la música. El cambio más oportuno, escénicamente, es que traslada la acción a Venecia, lo cual le permite crear el ambiente con símbolos, presentándo-

³ En 1837 se estrena en La Scala la ópera *Il giuramento*, música de Saverio Mercadante y libreto de Gaetano Rossi, basada en el homónimo texto de Victor Hugo.

⁴ Para el tema de la escenografía de esta ópera ver Viale Ferrero (1994:278).

⁵ Para este concepto sigue siendo interesante el capítulo VI dedicado a Boito de Mariani (1967).

nos dos ciudades que conviven pero que son antitéticas: la Venecia festiva y la Venecia asesina⁵. Asimismo la salida al exterior de los dos primeros actos le sirven para reducir el texto anticipando algunos acontecimientos aunque se rompa la progresión que establece Victor Hugo y desde luego para justificar la presencia de los grandes números corales.

Más conservador es el tratamiento que da a los personajes pues los transforma en figuras emblemáticas de unos sentimientos, son más lineales, sin los matices que tienen en *El Tirano de Padua*, carecen de la mentira, del silencio, apenas alude a su posición social, pero sobre todo les otorga un orden jerárquico. Coloca en primer lugar a Barnaba y a Gioconda. Gioconda, la cantante, es el personaje más complejo, el que más se aproxima a su original, a Tisbe la actriz, y representa dos formas de amor, el amor filial y la pasión por un hombre, que por una sucesión de acontecimientos, se entrelazan de tal manera que la llevan al suicidio. Frente a ella está siempre Barnaba, representando la maldad absoluta, *leit motiv* de toda la obra boitiana, que pierde su carácter de perverso en la sombra porque Boito concentra en él el poder del espía, la venganza del despedido y la crueldad del asesino. Los otros personajes los conserva pero limitados en sus rasgos esenciales, son figuras convencionales de la ópera, que sirven de soporte a una serie de acciones que van a conducir tanto a Barnaba como a Gioconda a situaciones límite. Alvise es solo un marido traicionado, que como tirano exige la muerte de su esposa. Enzo es un enamorado, que solo por amor se comporta con la valentía de un proscrito. Laura solo tiene entidad como rival amorosa de Gioconda. De manera bastante genial da vida a un nuevo personaje, la ciega, madre de Gioconda, a la que solo se alude en la obra de Víctor Hugo en un breve relato, mientras que en la ópera, sin mucha importancia vocal, su sola presencia en varias escenas, la convierten en símbolo del amor materno, uno de los motivos que causan la conducta generosa de Gioconda.

Hay otras variantes con respecto al original que responden a necesidades funcionales de la ópera, por ejemplo, el final del tercer acto con la presencia de todos los cantantes en escena en un número concertado. Otros cambios son una solución dramática a las aportaciones introducidas por Boito, como el final grotesco-irónico que crea para Barnaba, la muerte de la ciega, y el suicidio de Gioconda.

La mayor novedad es siempre en Boito la experimentación lingüística y la adaptación de la lengua a las situaciones melodramáticas. Como músico y como libretista sabía que a una estructura dramática esquemática corresponde un lenguaje sin-

⁵ Boito cuando habla de “fórmula” se refiere al resultado de la unión de texto y música: en este trabajo lo utilizo sólo como rasgo lingüístico. Para una interpretación más reciente ver Finotti

tético y conciso, y él era precisamente un maestro en la expresión concentrada. En este libreto tan complejo me gustaría destacar tres aspectos que considero que evidencian innovaciones léxicas dentro de un tejido textual que en Boito siempre es rico y variado, pues su técnica expresiva abarca desde características inusuales hasta las famosas “fórmulas”⁶ que habían sido y eran el recurso habitual en la lengua de la ópera italiana. En primer lugar la ampliación del campo léxico en los conjuntos corales, en los que incluye terminología del juego (I, 4): *Giouchiamo a zara*, - juego con tres dados practicado en la Edad Media; *Dadi e bambára*- dados y julepe; o terminología marinera muy técnica (II, 1,3):

Fissa il timone- fija el timón.

Issa artimon- iza el artimón o vela de gavia.

La carena- la carena.

La gomema- la amarra.

Il rostro- mascarón o espolón de las naves romanas.

Le sartie- jarcia muerta, obenque.

En segundo lugar, limita a lo imprescindible las formas descriptivas y narrativas, tradicionales de la ópera, para crear un lenguaje que potencie el texto como una realidad perceptible por los sentidos, procurando que la palabra, portadora de sensaciones, sobresalga del contexto como la forma más adecuada para ensamblarse con la música. Para consolidarlo recurre al juego y a la experimentación métrica, por ejemplo, en los dos versos finales de un dúo de abandono amoroso entre la pareja en tempo **andante** (II, 5): *E asconde-la spenta-parvenza/nell'onde-con lenta-cadenza* (Y esconde su apagado aspecto/ Entre las olas con lenta cadencia), en los que hace coincidir paranomasia y aliteración con rima interna en versos de 9 sílabas, divididos en tres de tres a través de cesuras simétricas.

En este texto como en toda la obra de Boito la lucha de contrarios es la base conceptual y el contraste fuerte la forma expresiva, pero, además, incorpora un léxico agresivo y áspero que resalta a través de recursos estilísticos, que prácticamente pone en boca de los dos personajes principales cuando manifiestan sentimientos pasionales o violentos. Utiliza la antítesis de términos:

Vita e morte- vida/muerte.

O morte o amor- o muerte/o amor.

Benedizion/anatema- bendición/excomunión.

Angelo/Averno- ángel/averno o infierno.

A veces en una sucesión tan próxima que crea versos solo nominales para acompañar momentos de gran importancia vocal, por ejemplo el “monólogo” de Barnaba al final del primer acto (I, 8):

Regia e bolgia dogale/.../Tua base i pozzi, tuo fastigio i piombi/

Corte y sima ducal/.../Tus cimientos los pozos tus frontones los plomos/

(bolgia- sima del Infierno de Dante. I pozzi-i piombi- carceles del Palacio Ducal de Venecia).

Aumenta la concentración expresiva con los paralelismos sobretodo cuando van introducidos por anáfora (I, 8):

Quivi un popolo esulta / Quivi un popolo muor/

Aquí un pueblo se regocija/ Aquí un pueblo muere/

También recurre a la antítesis de ideas, el coro canta (I, 1):

Noi, cantiam! I chi canta è libero.../

¡Nosotros cantamos! El que canta es libre.../

y casi al mismo tiempo Barnaba comenta (I, 2):

E cantan su lor tombe! I E la morte li guata!/

¡Y cantan sobre sus tumbas!/ ¡Y la muerte los acecha!/

Como había hecho en la fábula *Re Orso*, en los símiles y en las metáforas que describen a las personas o sus estados de ánimo introduce un léxico teriomorfo o animal que incide en el aspecto sensorial y plástico, Barnaba se define a sí mismo en un breve monólogo (I, 2):

Fra due colonne tesse la sua ragna/ Barnaba il cantastorie/

Entre dos columnas tendió su red pajarera/ Barnaba el juglar/

E di mano e d'orecchio/ colgo i tafani al volo/

Y con la mano y con el oído/ atrapo los tábanos al vuelo/

Los marineros moviendose en los palos del barco cantan (II,1):

Noi gli scoiattoli siamo del mar/- las ardillas somos del mar/

En un dúo Gioconda manifiesta su pasión desbocada por Enzo (II, 7):

L'amo siccome il leone/ ama il sangue.../
 Y yo le amo como el león/ ama la sangre.../
...l'alcion/ le voragini e l'aquila il sol/
 ...el alción/ los temporales y el águila el sol/

y ella es insultada por él en otro dúo (IV, 3):

O furibonda iena che frughi il cimitero/
 Furibunda hiena que hurgas en el cementerio/

Cuida que la adjetivación siga la misma línea, metafórica (I, 3):

La man grifagna- la mano rapáz.

o sinestésica (I, 5) (I, 6):

L'infanzia bionda- la infancia rubia.
Il magico stupor- la mágica maravilla.

o antitética (I, 6) (II, 5):

Il lugubre benefattor- el lúgubre benefactor.
L'infernal sorriso- la infernal sonrisa.

o la prosopopeya (IV, 2):

La gelosa febbre- la fiebre de los celos.

Busca palabras relacionadas con los dos sentidos que simbolizan la forma de actuar de un espía, el oído y la vista, así en un concertante del primer acto consigue una escena muy efectista por el uso de un lenguaje oximórico y por la ironía que encierra (I, 4):

La cieca ci guarda, la cieca ci vede!//
 ¡La ciega nos mira, la ciega nos ve!//

En tercer lugar la presencia en esta ópera, musicalmente tradicional, de expresiones provocadoras que definen su ideología transgresora, casi todas dichas por Barnaba, unas veces perceptibles para constatar el mal (I, 4) (I, 6):

*La tua barca sarà la tua bara/
 Tu barca será tu ataud/
 Sono il possente demone del Consiglio dei Dieci/
 Soy el poderoso genio del Consejo de los Diez/*

En partitura las más mordaces son las más difíciles de percibir, pues las mezcla estratégicamente aprovechando la simultaneidad del concertante para que formen un contraste neto con el texto de otros personajes (I, 2): *Amarla e coglierla nella mia ragna* (Amarla y atraparla en mi red), en un terceto en el que madre e hija se hablan amorosamente, o en un sistema en página compartida con el coro (I, 4):

*Ah, ah, gregge umana/Scagliato ho il mio ciottolo/Or fuggo la frana/
 Ah, ah, rebaño humano/ He tirado la piedra/ Ahora huyo del desmoronamiento/
 o en un final de acto con todos y el coro (III, 7):
 Mi paventa! un genio arcano/ Mi trascina verso il mal/
 ¡Témeme! Un genio secreto/ Me arrastra hacia el mal/
 o en el coro solo (I, 4):
 No, Dio vuol ciò che il popolo vuole/No, la strega non merta perdon/
 No, Dios quiere lo que el pueblo quiere/ No, la bruja no merece perdón/*

Personalmente creo que Boito, después de siglos de debate sobre a quien corresponde la primacía, si a la música o la palabra, busca, con una dimensión artística propia del siglo XX, la integración de elementos expresivos comunes, que a veces superan los límites de ambas, trascendiendo a otros elementos que forman el espectáculo de la ópera.

Reseñas Bibliográficas

BOITO, A.

1942 *Tutti gli scritti*, a cura di Nardi, P., Milano, Mondadori.

1999 *Opere*, a cura di Lavagetto, M., Milano, Garzanti Libri.

CONATI, M.

1994 “Il valore del tempo. Verdi e Boito preistoria di una collaborazione” en AA.VV., *Arrigo Boito*, a cura di Morelli, G., Citta di Castello, Leo Oschki.

FABBRI, P.

- 1988 “Il Librettista” en AA.VV., *Storia dell’Opera Italiana* a cura di Bianconi, L., Pestelli, G., Torino, E.D.T.

FINOTTI, F.

- 1994 “Il demone dello stile” en AA.VV., Arrigo Boito, a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.

GUARNIERI CORAZZOL, A.

- 1993 “Fate un chiasso da demoni colle palme e coi talloni. I livelli di disgregazione culturale nell’Opera Italiana tra Ottocento e Novecento” en AA.VV., *Opera & Libretto*, vol II, Firenze, Olschki.
- 1994 “Scapigliatura e musica: il primo Mefistofele en AA.VV., *Arrigo Boito*, a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.

GORRIO T. (Boito, A.)

- 1988 *La Gioconda- Libretto*, Milano, Ricordi.

HUGO, VICTOR

- 1979 “Angelo Tyran de Padoue” en *Théâtre Complet II*, Gallimard, Paris.

MARIANI, G.

- 1967 *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, I. Sciascia Editore.

MEDICI, M., CONATI, M.

- 1978 a cura di: *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani.

MORELLI, G.

- 1984 “Suicidio e Pazzo Gioia: Ponchielli e la poetica dell’Opera Italiana neonazional popolare” en AA.VV., *Saggi e ricerche nel 150 anniversario della nascita*, Casalmorano, Cassa Rurale e Artigiana.

PETROBELLI, P.

- 1994 “Boito e Verdi” en AA.VV., *Arrigo Boito* a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.

POMPILIO, A.

- 1984 “La carriera e le opere di Amilcare Ponchielli nei giudizi della critica italiana (1856-87) en AA.VV., *Saggi e Ricerche nel 150 anniversario della nascita*, Casalmorano, Cassa Rurale e Artigiana.

PONCHIELLI, A.

- 1969 *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio. Opera completa per canto e pianoforte*. Ricordi.

PRAGA, E., TARCHETTI, U., BOITO, A.

- 1926 *Le più belle pagine scelte da Marino Moretti*, Milano, Fratelli Traves Editori.

POWERS, H.S.

- 1994 “Boito rimatore per musica” en AA.VV., en *Arrigo Boito* a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.

SALVETTI, G.

- 1977 “La Scapigliatura milanese e il teatro d’opera” en AA.VV., *Il Melodramma Italiano dell’Ottocento*, Torino, Einaudi Editore.

SPERA, F.

- 1994 “Le sperimentazioni poetiche di Boito” en AA.VV., *Arrigo Boito*, a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.

VIALE FERRERO, M.

- 1994 “Boito inventore di immagini sceniche” en AA.VV., *Arrigo Boito* a cura di Morelli, G., Città di Castello, Leo Olschki.
- 1988 “Luogo teatrale e spazio scenico” en AA.VV., *Storia dell’Opera Italiana* a cura di Bianconi, L., Pestelli, G., vol 5, Torino, E.D.T.

DISCOGRAFÍA.

PONCHIELLI, A.

- 1957 *La Gioconda*, Cerquetti, Del Monaco, Bastianini, Simionato, Siepi, Sacchi, Coro y Orquesta de Maggio Musicale Fiorentino, Gavazzeni. Decca.
- 1957 *La Gioconda*, Milanov, Di Stefano, Warren, Elias, Clabassi, Amparan, Coro y Orquesta de la Accademia di Santa Cecilia, Previtali. Decca.
- 1967 *La Gioconda*, Tebaldi, Bergonzi, Merril, Horne, Ghiuselev, Dominguez, Coro y Orquesta de la Accademia di Santa Cecilia, Gardelli. Decca.
- 1981 *La Gioconda*, Caballé, Pavarotti, Baltsa, Milnes, Ghiaurov, Hodgson, Coro London Opera, Orquesta New Philharmonia, Bartoletti. Decca.
- 1987 *La Gioconda*, Marton, Lamberti, Milnes, Budai, Ramey, Gjevang, Coro de la Òpera Hungara, Orquesta del Estado Hungaro, Patané. CBS.
- 1960/ *La Gioconda*, Callas, Ferraro, Cappucilli, Cossotto, Vinco, Companeez, Coro y
- 1997 *Orquesta del Teatro alla Scala*, Votto. Emi-Classics.

Música para Maeterlinck: de Debussy a Dukas.

Pilar Andrade Boué

Universidad Complutense de Madrid
pilarandradeboue@hotmail.com

A comienzos del siglo XX, tanto Claude Debussy como Paul Dukas escribieron sendas partituras operísticas tomando como libreto textos del escritor belga y premio Nobel Maurice Maeterlinck. No se trata en ambos casos del mismo libreto, aunque sí del mismo autor, en quien se observan tanto una serie de rasgos básicos cuanto interesantes modulaciones, en los planos formal y semántico. La comparación entre ambas óperas que pretendemos esbozar aquí trata de mostrar por un lado las semejanzas en las aproximaciones a ambos textos, y por otro lado las diferentes resoluciones musicales aplicadas a las variantes en el discurso literario. Comenzaremos para ello con el análisis de una escena del texto y partitura de *Pelléas et Mélisande*, escrita por Maeterlinck en 1892 y orquestada en 1902; seguidamente analizaremos otra escena concreta de la menos conocida *Ariane et Barbe-Bleue*, escrita en 1901 y orquestada a su vez en 1907.

En 1902 Claude Debussy compuso, como es bien sabido, una ópera cuyo libreto era la obra de teatro *Pelléas et Mélisande*, y que otorgó a este texto una fama para la posteridad que por sí mismo, y mal que le pese al autor, hubiera conquistado sólo en parte. No sin embargo por falta de mérito del texto literario. El *Pelléas* de Maeterlinck, escrito en prosa, emplea, como es habitual en el llamado periodo simbolista del autor belga, pero en grado extremo, un lenguaje cuajado de ecos y resonancias, absolutamente musical por sí mismo¹. No sólo formalmente se buscan las armonías (mediante figuras retóricas como aliteraciones, anáforas, paralelismos, etc.), sino que semánticamente hay una correspondencia infinita y circular, una isotopía continua², en esa red vibrante de palabras. La luz responde a la luz,

¹ Podría en este caso haberse planteado uno de los problemas clásicos de la relación palabra-música: la dificultad de *musicalizar* un texto ya de suyo musical; sin embargo la adecuación de ambos lenguajes en este caso es excepcional – sin perjuicio de que el texto literario pueda sufrir, por supuesto, cierto menoscabo en su recepción, a favor de la música; pero ambos lenguajes parecen armonizarse perfectamente.

² De carácter distinto obviamente al de la melodía continua wagneriana.

y a la sombra, y a la tormenta; el agua profunda de la fuente se emboza en un oscuro bosque; misteriosas luces rojas, (palomas, rosas y lobos), se pierden en la oscuridad, como las coronas, o los anillos, o los juguetes dorados caen al agua y se esconden, y también quedan para siempre perdidos. Con todo ello Maeterlinck busca ante todo efectos de sugerencia y extrañamiento, acompañándolos de un sentimiento envolvente de precariedad: precariedad de las cosas, que están a punto de mostrarse... y un segundo más tarde ya se han desvanecido. Precariedad del lenguaje, que no sabe lo que dice y se aleja y se olvida de la realidad³. Precariedad en fin del hombre, arrojado a la vida y en manos de un destino regido por quién sabe qué.

Despunta aquí el gran tema universal del teatro maeterlinckiano: asumir la vida con su carga de azares, o de necesidades, y, sobre todo, aceptar la muerte. En *Pelléas y Melisande*, escrito como hemos indicado en ese temprano periodo simbolista del autor, el hilo narrativo, próximo al de *Tristán e Isolda*, conduce directamente a la muerte: Golaud, el marido celoso, mata a Peleas, el amante; también muere Melisenda, ella porque sí, porque se tenía que morir, como un pájaro que emprende el vuelo⁴.

En *Ariane et Barbe-Bleue*, escrita nueve años más tarde, el clima se ha modificado un poco, se ha suavizado ligeramente; es como si el tono de la composición hubiese virado del gris oscuro y azulado a un tenue azul grisáceo, pero también salpicado de rojo – la sangre y la violencia, tanto o más presente que en el *Pelléas*. Este cambio gira en torno a la victoria de Ariana, sexta mujer de Barba Azul, que consigue escapar de la prisión en donde su marido la tenía encerrada a ella y a las otras cinco esposas. Barba Azul les había impuesto este castigo (siguiendo básicamente el esquema del cuento de Perrault) por haber abierto siete puertas prohibidas, seis de las cuales guardaban piedras preciosas que van brotando, en cascada, a medida que la nodriza de Ariana las abre, acompañadas en la partitura operística de otros tantos brillantes motivos musicales.

Esta obra de teatro puede leerse como una alegoría de la libertad y del conocimiento, e incluso como la aventura mística del alma en busca del Uno. Pues aunque Maeterlinck en principio fuera reacio a este tipo de interpretaciones directas, lo cierto es que toda su obra está consagrada a indagar sobre esa aventura mística,

³ « Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... je ne dis plus ce que je veux... », gime Melisenda en su lecho de muerte (p.102). Toda la obra está marcada por esa impotencia del lenguaje para expresar lo real.

⁴ « Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt ; un oiseau n'en sera pas mort (...). Elle est né sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison » (p.100/101). La metáfora de la mujer pájaro es constante en la obra maeterlinckiana, y puede decirse que se enraiza en los usos y costumbres de la sociedad belga, que denominaba *petites ailes* a las mujeres de clase baja mantenidas por los burgueses. Aunque en este caso no se sabe muy bien si las alas las tomaban ellas o quienes echaban una cana al aire (cf. G. Compère, 1990 :36).

que ejercía una atracción extraordinaria y que le hizo escribir, dicho sea de paso, bellísimas páginas y excelentes traducciones. Bajo este prisma Ariana tendría que analizarse como una metonimia o símbolo del alma o del ser humano en busca de respuestas, y en busca de una libertad que se sacude la tiranía de un destino (Barba Azul) o de una feroz Voluntad, dueña de la vida y de la muerte⁵. Obsérvese por otra parte que las joyas encerradas en los nichos, metonimia a su vez de las mujeres, quedarían englobadas dentro el simbolismo de la luz, es decir, del conocimiento (son las respuestas prohibidas) y de Ariana (heroína solar), lo cual como hemos señalado tiene importantes repercusiones en la versión musical.

Es interesante sin embargo apuntar que la victoria de la protagonista no es total, porque le sigue la derrota de las esposas (derrota que por otra parte expresa el propio subtítulo de la obra, *La délivrance inutile*). Ellas prefieren, tras salir a la Luz, quedarse en el palacio, con Barba Azul, antes que marcharse con Ariana. La opción por el palacio puede interpretarse como una elección de amor, dados los cuidados que procuran al herido esposo, pero más verosímelmente debe leerse que significa la opción por la protección, preferida al riesgo que implica la libertad. En sus comentarios a este texto, Paul Dukas insiste en el rechazo consciente por parte de las mujeres de la búsqueda del sentido de la vida, y señala que quien verdaderamente comprende la rebeldía de Ariane y de algún modo se redime es Barba Azul, confundido pero admirado ante su última y valiente mujer (1948: 625).

El análisis que proponemos aquí va a centrarse en la escena II del acto I, en el *Pelléas*, y en la escena del primer encuentro entre Ariana y Barba Azul (acto I), al abrir ella la séptima puerta (cf. Anexos a este escrito). Seguimos por tanto el orden cronológico de composición de los textos (es decir, primero *Pelléas* y luego *Ariane*), aunque la música de Debussy presente un valor innovador mucho mayor que la de Dukas.

En cuanto a la escena del *Pelléas*, el diálogo que mantienen ante el castillo Geneviève y Melisenda, y al que luego se incorpora Peleas, debe decirse que está cuajado de simbolismo, resonancias y alusiones. Destaca especialmente el contraste entre sombra y luz, es decir, amenaza de lo desconocido y ceguera metafísica, opuestas a la claridad en general (oposición que funciona en toda la obra maeterlinckiana, y que en este texto teatral adquiere un amplio desarrollo que incluye el elemento acuático), focalizados respectivamente en el bosque sombrío y la claridad que viene del mar. Sin embargo los juegos de claroscuro acaban por difuminarse; la escena se desliza del tenebrismo a una especie de confuso esfumato, dado que la tormenta que se avecina oscurece el mar, antes luminoso.

⁵ También el *Pelléas* reposa sobre esta problemática, pero en su desarrollo no ha lugar victoria alguna. La hija de Mélisande, como se ha señalado incontables veces, representa un nuevo eslabón en la cadena de un destino cruel que hace a la persona para deshacerla en el sinsentido de la muerte.

A esto debe añadirse los ecos de miseria y ultratumba que despiertan frases como «Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil», o «On s'embarquerait sans le savoir et on ne reviendrait plus», así como el valor explicativo contextual o las prolepsis que conllevan las expresiones «Il semble encore fatigué de vous avoir attendue si longtemps» (en donde la espera de Peleas no es la puntual de ese momento, sino la de toda su vida esperando el amor) y «Nous aurons une tempête cette nuit» (aludiendo a la tormenta de amor y celos que va a desencadenarse).

En lo que respecta a la música, es sabido que su complejidad es triple, puesto que el oído debe percibir simultáneamente el sentido y sonoridad propia de las palabras, la melodía que sigue este sentido, y la música orquestal, que observa su propio desarrollo y no se subordina al intérprete como en la ópera clásica⁶. Es curioso comprobar la dificultad de este tipo de composición por el hecho de que una de las escenas más aplaudidas del *Pelléas* sea la de Yniold y Golaud al pie de la torre, cuyo *crescendo* sostenido y ritmo vertiginoso la aproxima relativamente a la ópera decimonónica. De todas formas tampoco el estreno de la ópera resultó un éxito, ya fuese por la cábala del grupo *antipeleástrico* o por la falta de preparación del público, que reía de los delicados diálogos y se rebelaba contra la subversión completa de la ópera anterior (y aún hoy en día no son infrecuentes las reacciones adversas al *Pelléas*). Respecto a ello, debe recordarse que Debussy no busca una música tonal o rítmica, aunque tampoco la quiera atonal; su partitura ofrece una línea melódica fluida, difícil de captar y memorizar (junto a la cual la ópera wagneriana resulta maciza como el bronce), y precursora de la destrucción de la melodía y del ritmo clásicos en el siglo veinte, a pesar de su aparente continuidad (en la escena analizada existe un amago de cadencia cuando Geneviève llama a Pelléas, pero no se resuelve). El músico francés destierra además las arias de su composición, aunque a veces emplee recitativos que se parecen mucho al aria; tampoco admite los *tutti* ni números de conjunto. En fin, Debussy atribuye a los silencios un efecto expresivo (y no dramático, cf. J. Barraqué, 1962 :118) que refuerza el semantismo textual, como ocurre en la frase «Il y a presque quarante ans que je suis ici», enunciada por Geneviève *a capella*, donde el silencio puede interpretarse como intensificación del paso lento e inexorable del tiempo.

Pero quizá la característica más inusitada de la música debussiana sea su respeto absoluto del texto. De ahí que el compositor escoja tesituras fáciles que no dificulten la expresión ni la comprensión de lo que se dice, dando muestras en este sentido de una perfecta inteligencia de la noción de obra de arte total, que privile-

⁶ La música orquestal a veces actúa de acompañamiento fiel a las palabras y personas, apoyando por ejemplo el tono cortante de Golaud, o fluyendo bajo el tono dulce y angustiado de Mélisande. Pero muy a menudo parece seguir su propio curso, casi ajeno al desarrollo de la acción y desde luego a la tonalidad de la melodía.

gia el conjunto sobre el lucimiento del o de la artista. La preferencia por esas tesisuras hace en contrapartida que parezca una música menos enérgica comparada con la de Dukas, del mismo modo que parecía más etérea comparada con la de Wagner. Diremos también de pasada que el respeto del texto literario por parte de Debussy, enmarcado en la búsqueda de una mayor naturalidad operística, no excluye sin embargo la condena de la imitación simple - como por ejemplo en la música de Massenet donde, si damos crédito a *Monsieur Croche*, « les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques » (1926 :82). La mejor música es aquella donde « il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature » (1926 : 115). Obviamente el uso de los motivos en la partitura debussiana pretende evitar también la imitación directa, por lo cual se emplean de forma discreta y no se subrayan *à coups de poing*. En el fragmento que proponemos el oboe desgrana el motivo de Melisenda varias veces, al comienzo; luego lo retoman los violines, y por fin la flauta. Todo ello sobre un fondo de *oleaje* expresado con grupos de tres corcheas en compás de 12/8. La aparición de Pelléas va asimismo precedida de su motivo, en las violas, apoyadas inmediatamente por los clarinetes. Y al decir Pelléas « Oui », muy discretamente las flautas modulan también el motivo. En fin, y como último ejemplo, muy sutil esta vez, de entrelazamiento y complementación entre música y palabra, mientras Pelleas observa que el mar está tranquilo, resuena en las trompas el motivo de Golaud, avisando de su presencia sombría y presagiando el inminente conflicto.

Podría pensarse por otra parte que la melodía continua en el lenguaje musical tiene su correlato literario en esa isotopía semántica a la que hemos hecho referencia anteriormente, es decir, en la recurrencia de símbolos y en la circularidad significativa de la obra de teatro. Abusando quizá de los términos, podría hablarse entonces de motivo del bosque o de la fuente (que tienen su reflejo en la partitura), o de motivo de lo fugitivo (enmarcado por el uso de los adverbios temporales, y quizá expresado en el carácter mismo de la música debussiana). Pero en este sentido el aspecto más interesante posiblemente sea la comparación de procedimientos formales en ambos lenguajes, musical y literario, para crear efectos semejantes de audición y lectura ; el ejemplo más llamativo de estos procedimientos en el *Pelléas* es el uso, por parte de Debussy, de compases repetidos de dos en dos, y en la prosa maeterlinckiana, las frecuentes anáforas y recurrencias tanto de palabras y expresiones como de semas e imágenes. En los compases analizados hay algunos grupos binarios, y en la escritura, muchos (« Et quelles forêts, quelles forêts... » ; « Il y a longtemps, il y a presque... » ; « il ne nous a pas vues..., il nous a vues », etc.). Los ecos musicales por tanto recogerían los textuales – puesto que en este caso, como en la gran mayoría, el texto precedió a la música.

En 1907, es decir, 5 años más tarde que la composición debussiana, Dukas escribe su partitura para *Ariane et Barbe-Bleue*. Ya se ha hecho referencia a los cambios en el sentido del texto literario, señalando que la victoria de Ariane sobre el destino rompe la idea de personaje-marioneta, de hombre-víctima en manos de una Fuerza oculta. Pero también existen cambios formales en el texto, consistentes básicamente en que el uso tanto de la analogía como de la sugerencia es mucho más restringido que en el *Pelléas*. Podría decirse que la actitud fuerte y decidida de Ariana impide la proliferación de esos efectos de sugerencia que existían en el *Pelléas*, que su fuerte personalidad resulta refractaria a lo impreciso, a lo nebuloso y casi al misterio. De ahí que el simbolismo en esta obra de teatro sea brillante, no brumoso : los diamantes derramados fuera del nicho deslumbran a la nodriza porque representan, literalmente (y no por analogía) *la passion de la clarté* (p.138). En el fragmento escogido, las frases de la conversación entre Barba Azul y Ariana tienen un doble sentido, pero su nitidez es mucho mayor que en el *Pelléas*. Ariana se enfrenta frontalmente al misterio y de ahí parece surgir la luz pura, mientras que Melisenda se deja llevar por él, y todo a su alrededor se desdibuja o se desvanece. Ariana, mujer solar de nombre luminoso, sale del laberinto; *Mélisande*, meliflua y evanescente, se pierde en él.

El fragmento escogido para el análisis se sitúa en el acto I, a continuación de la escena quizá más hermosa de la ópera. Ariana acaba de abrir la séptima puerta prohibida y ve un túnel oscuro del que sale el rumor de un cántico (religioso, en la música de Dukas). Este cántico va aumentando en intensidad, mientras Ariana y su nodriza (ambas mezzosopranos) intentan vanamente cerrar la puerta ; en el momento de mayor angustia aparece Barba Azul e imprecisa a Ariana, reprochándole su vana curiosidad y falta de control⁷, a lo cual ella responde muy oportunamente reprochándole su absurdo despotismo que quiebra el ansia de saber del ser humano. Desde el punto de vista lingüístico, son interesantes en este fragmento las réplicas y contrarréplicas contrastadas, que usan de figuras como la paradoja o el retruécano, y a cuyo correlato musical nos referiremos a continuación.

Pues en efecto debe decirse que la música de Dukas adopta perfectamente el tono y estilo general de la obra de teatro. No por emplear algunos procedimientos heredados de Debussy (cuya influencia recibe Dukas a partes iguales junto con la de Wagner), como la ausencia de arias y la tendencia a la atonalidad – aunque la

⁷ Obsérvese de nuevo que la estructura argumental se ahinca en la estructura clásica del cuento, con la tripartición *prohibición o ley – infracción de esa ley – castigo o premio*, también presente en el relato bíblico genesíaco. Sin embargo la moraleja del cuento, el reproche secular a la proverbial cotillería femenina, cambia por completo de sentido, puesto que esa curiosidad es elevada a categoría de pregunta metafísica sin la cual el hombre no merece ser llamado tal (« c'était la dernière seule qu'il eût fallu punir », la última, porque resistió más sin preguntar, sin infringir la prohibición).

melodía debussista acusa esta tendencia en mayor grado. Si la partitura de Dukas marcha al mismo ritmo que la ópera, es por haber captado perfectamente su ritmo, y haber empleado los recursos oportunos para expresar en lenguaje musical las peculiaridades formales y semánticas del texto.

Un ejemplo muy claro de esta adecuación al texto se encuentra en el uso por parte de Dukas de números corales y *tutti* orquestales, que Debussy proscribía en el *Pelléas*. Además de las razones puramente estéticas que Dukas pudiera tener para introducirlos en su partitura, lo cierto es que el propio texto incluye explícitamente la presencia de grupos, al conceder una funcionalidad importante al grupo de campesinos hostiles a Barba Azul. Dukas sabe dar cuenta perfectamente de esta presencia, no sólo por la adecuada armonización de voces y cromatismo instrumental (concediendo un importante espacio al viento-metal), sino por las acertadas modulaciones del motivo de los campesinos.

Por el contrario, en el *Pelléas* aparecen algunos grupos de personas, pero su papel es más contingente, más prescindible, o al menos así lo sintió Debussy, que suprimió las escenas del comienzo de los actos I y V (es el cambio más significativo que realizó en el texto⁸). En ellas un número no precisado de criadas (de tres a seis) reforzaban la temática del destino aciago y de la muerte absurda, y lo que motivó el recorte debussiano fue probablemente tanto la economía de decorados escénicos como el querer acortar la ópera, ya de por sí muy larga. Apuntaremos sin embargo hubiera resultado interesante incluirlas, no sólo por el interés maeterlinckiano de revestir al grupo de criadas con la función del coro en las tragedias clásicas, sino porque representan un ejemplo singular de la dialéctica fuera/ dentro típica del teatro del Nobel. En la primera escena, en efecto, se oye hablar a las criadas dentro del castillo, y sólo después aparecen a la vista del público, abriendo la puerta. Se trata pues de un *exterior* – Maeterlinck lleva el procedimiento a sus extremos en *Intérieur*, donde durante toda la obra un anciano dialoga con otros personajes fuera de una casa en la que una familia espera a la hija, sin saber que

⁸ La otra modificación importante fue la supresión todas las referencias a la cama en la escena de espionaje de Golaud (no resulta difícil imaginar lo que opinaría Maeterlinck al respecto, habiendo dedicado su obra nada menos que a Octave Mirbeau). Dukas también realiza algunos cambios en el texto, menos acertados que los debussianos salvo excepciones (cf. el señalado por S. Bertaut, 1992 :42: Dukas reemplaza « L'occasion de pêcher est rare est fugitive » por « l'heure où l'on peut agir est rare est fugitive », puesto que « découvrir la vérité ne peut être synonyme de pêcher, bien au contraire »). Especialmente cuando, en el tercer acto, alarga la escena en que las mujeres se adornan con las joyas, por dos razones : la primera es el que suaviza el carácter masculino de Ariana, cosa totalmente inadecuada, dada la importancia y simbología profunda de los actos de este personaje; incluso le hace cantar una frase inexistente en el texto maeterlinckiano y absurda en el conjunto de la obra: « Voilà qui m'émerveille et me rend heureuse !... C'est la vie qui me revient puisque la volonté de plaire ressuscite ». No se ve muy bien el sentido de este coqueteo en una naturaleza como la de Ariana. La segunda de las razones por las que sobran los añadidos en esta escena es la risa extemporánea de Ygraine al contemplar el cabello de Melisenda (personaje por supuesto intertextual).

ésta ha muerto ahogada. También en el fragmento analizado del *Pelléas* (y en muchos otros momentos) existe esta dinámica fuera/ dentro expresada en la oposición *mer/ forêt*, y por supuesto en el *Ariane*, cada vez que se oyen las voces de los campesinos ; resulta de singular belleza en esta última ópera el comienzo, donde el espectador oye las exclamaciones alarmadas de tales agricultores y sólo ve aparecer, al cerrarse las ventanas misteriosamente, a Ariana con su nodriza.

La opción dukasiana por tesituras altas y una musicalidad brillante puede considerarse asimismo como una suerte de respuesta al texto literario, en el que abundan los efectos de deslumbramiento, especialmente en los actos primero y tercero, donde a las cascadas de joyas se hace corresponder un derroche de notas agudas en tonalidades mayores. También los motivos son más acusados en esta ópera que en la de Debussy, del mismo modo que las analogías son más claras y el simbolismo casi transparente (cf. el fragmento analizado, p.142/143) :

Barbe-Bleue: C'était bien peu de chose ce que je demandais...

Ariane: Vous leur demandiez plus que vous n'aviez donné.

Barbe-Bleue: Vous perdez le bonheur que je voulais pour vous.

Ariane: Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l'ombre.

Barbe-Bleue: Renoncez à savoir et je puis pardonner...

Ariane: Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout.

El fragmento escogido para el análisis reúne a su vez muchos de los motivos básicos de la ópera: el de Ariana, fuerte y victorioso, al empezar ; el del castillo, enunciado por la cuerda y viento-madera ; el de Barba Azul, en los fagots, luego recogido por los violines ; el de los campesinos amenazando al tirano, grave, desarrollado por la orquesta entera.

Sin embargo el mayor acierto de Dukas en esta ópera quizá sea el tratamiento de la canción. Allí donde Debussy suprime y modifica, Dukas conserva y embellece. Debussy, en la célebre escena de la torre, elimina la canción original de Melisenda, que en Maeterlinck era de nuevo un intertexto del cuento de Perrault, y por lo tanto también del *Ariane*; elimina por tanto las alusiones a las *trois sœurs aveugles* con sus lámparas doradas, que suben a la torre, *attendent sept jours* al rey que no llega (posible intertexto a su vez de la parábola evangélica de las vírgenes necias y prudentes), y por fin ven cómo sus lámparas van apagándose... Todo esta densa carga metafórica e intertextual expresada en pentasílabos es reemplazada por otra canción, esta vez en hexasílabos, semánticamente recurrente respecto de la acción (« Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour / tout le long de la tour », p.48) y respecto del texto, dado que recoge dos versos enunciados anteriormente por Melisenda mientras hila la rueca (« Saint Daniel et Saint Michel / Saint

Michel et Saint Raphaël », *ibid.*) ; por otra parte no hay acompañamiento orquestal en esta canción – quizá el verso corto y la rima se adaptaban mal a la concepción debussiana de la melodía.

Por su parte, Dukas opera de forma completamente distinta. Respetando, como hemos indicado, el texto literario, desarrolla el que es único motivo vocal, el motivo de las esposas cautivas (en la canción *Las hijas de Orlamonde*), inspirado en un cántico gregoriano. Tal motivo aparece en los tres actos, pero es en el primero donde recibe el tratamiento más amplio, desde un murmullo lejano hasta un amplio y fuerte despliegue, justo antes de la primera entrada de Barba Azul; en fin, al término del acto II, cuando las prisioneras ven la luz, se recoge triunfalmente en tonalidad de Fa# M. Además, desde el punto de vista textual, el conjunto de fragmentos que componen la canción es una perfecta puesta en abismo de la estructural argumental («Les cinq filles d’Orlamonde / Ont cherché les portes.../ Et frappent à la porte close / Sans oser l’ouvrir / Les cinq filles d’Orlamonde / Ont trouvé les portes!»), además de un intertexto tanto de la canción de Melisenda en el *Pelléas* como de otra de los poemillas del libro *Douze chansons* (del que está tomada esa canción de las cautivas en *Ariane et Barbe-Bleue*), *J’ai cherché trente ans*:

J’ai cherché trente ans, mes sœurs,
 Sans m’en approcher...
 Le soir meurt aussi, mes sœurs,
 Et mon âme a mal...⁹

De modo que otra vez la compleja y completa isotopía textual está perfectamente engastada en lo que podría igualmente llamarse isotopía musical; el discurso literario va entretejiendo símbolos e intertextos generando un trenzado de motivos y modulaciones musicales. Recordemos por último, en relación con los intertextos, que Dukas emplea en la primera aparición de la Melisenda de *Ariane et Barbe-Bleue*... el motivo de la Melisenda del *Pelléas* debussiano¹⁰.

Por último, en la escena escogida existen otros aspectos reseñables en cuanto a la armonización de palabra y música, ya más frecuentes en cualquier partitura operística, que giran en torno al refuerzo o acompañamiento que la música puede

⁹ En este poema de 1896 se encuentra precisamente una prefiguración del personaje de Ariana, o más bien de lo que sería ese personaje a su regreso del viaje que, al final de la ópera, va a emprender.

¹⁰ Respecto del plano literario, y aunque toda la producción de Maeterlinck como dramaturgo está cuajada de intertextos, quizá el más delicioso se encuentre en *L’oiseau bleu*, obra de teatro infantil en que el castillo de Barba Azul se ha transformado en palacio del hada Bérylune.

hacer al semantismo del mensaje lingüístico. Los ejemplos más claros son la frase de Barba Azul y paradójica réplica de Ariana:

Barbe-Bleue: Vous perdez le bonheur que je voulais pour vous.

Ariane: Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l'ombre,

Subrayadas por un gran contraste melódico y de intensidad, con esa frase musical de extraordinaria belleza que evoca la importancia de la frase en que la protagonista razona su actitud, y por extensión la del ser humano; y la cadencia ascendente y aumento de intensidad del sonido afirmando la voluntad de Ariana en el *tout* (de *lorsque je saurai tout*) y en su negativa final (*Non*).

Vemos así que Dukas ha optado en general por subrayar los contrastes grupo/personaje (coro/cantante), o fuerza/ resistencia, de acuerdo con lo que el texto propone, y no tanto por crear efectos de sugerencia o desasosiego, como su coetáneo y compatriota Debussy, en cuya partitura se privilegian los efectos de extrañamiento (más perceptible para unos oyentes que para otros) y de resonancias analógicas, también acordes con el texto de referencia. En fin, es manifiesta, creemos, la pertinencia de cada orquestación para su respectiva escena, así como el logro y mérito de ambas obras – debería decirse de las cuatro obras. Todo ello sin restarle ni un ápice de importancia a la novedad y el valor de la bellísima versión debussiana, que la posteridad ha consagrado.

Referencias Bibliográficas

BARRAQUÉ, J.

1962 *Debussy*. París: Seuil.

BERTAUT, S.

1992 *Le symbolisme dans Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas*. Tesis mecanografiada, Universidad de París-Sorbonne IV.

COMPÈRE, G.

1990 *Maurice Maeterlinck*. París : La Manufacture.

DEBUSSY, CL.

1926

(1921) *Monsieur Croche antidilettante*. París: Gallimard.

DUKAS, P.

1948 *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*. París : Société d'Éditions Françaises et Internationales.

MAETERLINCK, M.

1980 *Œuvres*. Bruselas: Ed. Jacques Antoine.

1979 *Théâtre*. Ginebra : Slatkine Reprints.

ANEXO I

Pelléas et Mélisande.

Acte I, scène II. Devant le château.

Mélisande: Il fait sombre dans les jardins. Et quelles forêts, quelles forêts autour des palais !...

Geneviève: Oui, cela m'étonnait aussi quand je suis arrivée ici ; et cela étonne tout le monde. Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil. Mais l'on s'y fait si vite... Il y a longtemps... Il y a presque quarante ans que je suis ici. Regardez de l'autre côté, vous aurez la clarté de la mer.

Mélisande: J'entends du bruit au-dessous de nous.

Geneviève: Oui; c'est quelqu'un qui monte vers nous. Ah! c'est Pelléas... Il semble encore fatigué de vous avoir attendue si longtemps.

Mélisande: Il ne nous a pas vues.

Geneviève: Je crois qu'il nous a vues, mais il ne sait ce qu'il doit faire. Pelléas, Pelléas! Est-ce toi?

Pelléas: Oui! Je venais du côté de la mer...

Geneviève: Nous aussi, nous cherchions la clarté. Ici il fait un peu plus clair qu'ailleurs, et cependant la mer est sombre.

Pelléas: Nous aurons une tempête cette nuit. Il y en a toutes les nuits depuis quelque temps... Et cependant elle est si calme maintenant... On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus.

Peleas y Melisenda.

Acto I, escena II. Ante el castillo.

Melisenda : Está oscuro en los jardines. Y ¡qué bosques, qué bosques rodeando el palacio!

Genoveva : Si, también a mí me asombraba cuando llegué aquí ; y asombra a todo el mundo. Hay lugares en los que jamás se ve el sol. Pero se acostumbra uno tan pronto... Hace mucho tiempo... Hace casi cuarenta años que estoy aquí. Mira del otro lado, tendrás la claridad del mar.

Melisenda : Oigo ruido por aquí abajo.

Genoveva : Sí, es alguien que sube hacia nosotras. ¡Ah! Es Peleas... Parece otra vez cansado por haberte esperado tanto tiempo.

Melisenda : No nos ha visto.

Genoveva : Creo que nos ha visto, pero no sabe qué hacer. ¡Peleas, Peleas! ¿Eres tú?

Peleas : ¡Sí ! Vengo del lado del mar...

Genoveva : Nosotras también buscábamos la claridad. Hay algo más de luz que en otros sitios, y sin embargo el mar está oscuro.

Peleas : Tendremos tormenta esta noche. La hay todas las noches desde hace algún tiempo... Y sin embargo está tan tranquila ahora... Uno se embarcaría sin saberlo y no volvería.

ANEXO II

Ariane et Barbe-Bleue. Acte I.

Barbe-Bleue : Vous aussi...

Ariane : Moi surtout.

Barbe-Bleue : Je vous croyais plus forte et plus sage que vos sœurs...

Ariane : Combien de temps ont-elle subi la défense ?

Barbe-Bleue : Celle-ci, quelques jours, celle-là, quelques mois ; la dernière une année...

Ariane : C'est la dernière seule qu'il eût fallu punir.

Barbe-Bleue : C'était bien peu de chose ce que je demandais...

Ariane : Vous leur demandiez plus que vous n'aviez donné.

Barbe-Bleue : Vous perdez le bonheur que je voulais pour vous.

Ariane : Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l'ombre.

Barbe-Bleue : Renoncez à savoir et je puis pardonner...

Ariane : Je pourrais pardonner lorsque je saurait tout.

Barbe-Bleue : Venez !

Ariane : Où voulez-vous que j'aille?

Barbe-Bleue : Où je vous menerait.

Ariane : Non.

(Barbe-B. cherche à entraîner Ariane qui pousse un long cri de douleur. Les paysans, dehors, s'agitent ; la nourrice ouvre les portes et ils se pressent sur le seuil, furieux et hésitants.)

Ariane : Que voulez-vous ? Il ne m'a fait aucun mal.

(Elle écarte doucement les paysans et referme la porte avec soin).

Ariana y Barba Azul. Acto I.

Barba Azul : Vos también...

Ariana : Sobre todo yo...

Barba Azul : Os creía más fuerte e inteligente que vuestras hermanas...

Ariana : ¿Durante cuánto tiempo soportaron la prohibición?

Barba Azul : Esta, algunos días ; aquella, algunos meses ; la última un año...

Ariana : Es a la última sólo a la que debería haberse castigado.

Barba Azul : Era bien poco lo que yo pedía...

Ariana : Les pedíais más de lo que les habíais dado.

Barba Azul : Echáis a perder la felicidad que quería para vos.

Ariana : La felicidad que yo quiero no puede vivir en la sombra.

Barba Azul : Renunciad a saber y puedo perdonaros...

Ariana : Yo podré perdonar cuando sepa todo.

Barba Azul : ¡Venid !

Ariana : ¿Dónde queréis que vaya ?

Barba Azul : Adonde yo os lleve.

Ariana : No.

(Barba A. intenta arrastrar a Ariana que da un fuerte grito de dolor. Los campesinos, fuera, están agitados ; la nodriza abre las puertas y se agolpan en el umbral, furiosos y titubeantes.)

Ariana : ¿Que queréis ? No me ha hecho ningún daño.

(Hace retroceder suavemente a los campesinos y cierra la puerta con cuidado).

Lenguaje musical y verosimilitud en el teatro lírico de Calderón

Manuel Pérez Bermúdez

Escuela Superior de Canto de Madrid
perezbermudez@yahoo.com

El teatro lírico es, seguramente, el ejemplo más evidente de asociación de música y palabra, vínculo que tiene un carácter indisoluble y sirve para componer el lenguaje en que se expresan los personajes. La abstracción de la música se une al aspecto concreto del objetivo dramático y, a pesar de lo pretendido a lo largo del tiempo sobre protagonismo en uno u otro sentido, no ha de contemplarse sino como un todo en que cada uno de los elementos se imbrica en el otro, fortaleciéndolo.

El tema de las convenciones teatrales, especialmente del teatro lírico, está en la mente de todos y ha sido tratado de las formas más diversas. Permítanme recordar la versión que hizo José Luis Alonso de Santos de las *Convenienze e inconvenienze teatrali* de Donizetti (*Viva la Ópera*), como forma jocosa de ese tratamiento y una de las experiencias más divertidas en mi carrera de cantante.

La música acompaña al teatro desde sus orígenes, pero es su conversión en lenguaje dramático, es decir, el hecho de que los actores se expresen cantando, lo que da origen al teatro lírico y constituye una convención formidable, que se suma a las ya existentes y que, dependiendo de situaciones, públicos y países, es asumida con mayor o menor dificultad.

Desde un punto de vista naturalista, la verosimilitud se ve muy afectada: en la vida, las gentes no dialogan cantando.

El estilo recitativo es la forma de canto que los inventores del *melodramma* introducen como lenguaje ideal de los dioses en un género que adopta, en su origen, el tema mitológico y el clima de la pastoral. Los personajes populares, actuando de contrapeso a los personajes nobles, no aparecen prácticamente hasta el *Sant'Alessio*¹ de Giulio Rospigliosi y Stefano Landi, entre 1631 y 1634. Obra que supone la renuncia al tema mitológico y el inicio, en el *melodramma*, de una amalgama de tragedia y comedia que tendrá un futuro sumamente fecundo.

¹ Recomiendo la versión discográfica de *Sant'Alessio* por Les Arts Florissants, dirigidos por William Christie: Erato 0630-14340/2

Lope de Vega expresa, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) múltiples recomendaciones y define a unos personajes que, en adelante, mostrarán rasgos, lenguaje, y naturaleza muy precisos. Según sus propias palabras, el teatro debía “imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres”. Exigencia de realidad ya expresada por Cervantes, en *El Quijote*, cuando pide que las comedias sean “espejo de la vida mundana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad”². Lope propone como ingrediente fundamental para el reflejo de la realidad, la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo noble y lo popular, al igual que ocurre en la vida. Solicita verosimilitud en la acción, la escenografía y el vestuario, mostrando su oposición a las apariencias complicadas.

Tales propósitos no evitan, sin embargo, la convención en las comedias y en esa mezcla de lo serio y lo cómico aparece el *gracioso* ejerciendo de puente entre escena y audiencia, favoreciendo la participación del público y traduciendo al lenguaje común las situaciones más complejas, tal como exponen Lázaro Carreter y Eugenio Asensio³.

Es muy significativa la relación del teatro español de los siglos XVI y XVII, y concretamente de los personajes populares, con la música: pastores y bobos interpretaban los villancicos (músicas también de origen popular) en las piezas dramáticas de Enzina, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz, en las farsas anónimas del *Códice de Autos Viejos* (BNM)⁴, etc.

Cervantes, gran contemporáneo de los grandes polifonistas españoles, los ignora, al tiempo que su teatro está plagado de referencias a músicas de procedencia popular (romances, villancicos, etc:). Lo mismo ocurre con Lope de Vega que bebe en las fuentes de la música popular y tradicional y algunas de cuyas obras fundamentales (*Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *La bella malmaridada*) están basadas, precisamente, en romances o coplas populares.

El teatro lírico surge en España de la evolución de las fiestas palatinas y es en *La gloria de Niquea*, obra de Villamediana representada en 1622, donde, junto a la novedad de la subordinación del texto a los efectos visuales, se produjo la primicia de que el canto sustituyera, parcialmente, a la palabra hablada como medio de expresión de algunos personajes. La pieza presentaba en su esquema y esceno-

² Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (1605), I, cap. XLVIII.

³ Lázaro Carreter, Fernando (pg. 38): “en la relación público-escenario, tal personaje [el gracioso] funcionará como emisario de ambos. Es como un *alter-ego* de todos y cada uno de los espectadores”. Asensio, Eugenio (1965:38) afirma que la función del gracioso “es la de mediador entre el mundo y el héroe y los espectadores. Interpreta para el héroe los riesgos y obstáculos que el mundo interpone al logro de sus altos ideales; interpreta para el público las demasías y excesos del héroe que confronta con las servidumbres comunes y las miras prácticas de los espectadores. Esta confrontación eleva por un lado la talla del héroe; por otro, al dar a sus acciones un colorido levemente teñido de ironía, al someterlas a una perspectiva cómica, las hace perdonables, verosímiles y doblemente simpáticas”.

⁴ BNM, Ms 1471/1

grafía una evidente influencia italiana, aún carente de elementos populares; pero de su análisis se desprende, que en la música, atribuida al director de la Capilla Real, Mateo Romero, y lamentablemente perdida, se empleaba el canto estrófico tradicional y no el estilo recitativo⁵.

Lope de Vega, en la dedicatoria de su égloga pastoril *La selva sin amor* (1629)⁶, se refiere a la introducción de un nuevo género teatral totalmente cantado⁷.

De la correspondencia del embajador florentino⁸ se deduce que el autor de la música (lamentablemente perdida) es el lautista y teorbista de la Capilla Real Filippo Piccinini y que la obra estaba compuesta en estilo recitativo, totalmente desconocido en nuestro país:

Esto ha despertado la curiosidad del Rey por escuchar el estilo recitativo, algo tan nuevo en este país que ni el propio maestro de capilla, por lo demás valiosísimo, lo conoce.
Whitaker, Shirley B. (1985)

Las silvas en que está escrita casi toda la pieza coinciden con el empleo del modelo italiano (recordemos la frecuente vinculación del recitativo con combinaciones de heptasílabos y endecasílabos). La existencia de un villancico y unas seguidillas, que cantaban, respectivamente, unas ninfas y unos amores (música de origen popular cantada por personajes nada populares) indican un inicio de coexistencia del modelo importado con las formas tradicionales españolas.

Más de veinte años después, en *La fiera, el rayo y la piedra*, comedia mitológica compuesta por Calderón de la Barca para la corte en 1652, aparece una acotación que se refiere explícitamente al empleo del estilo italiano: “Múdase el teatro en el

⁵ Como veremos más adelante, en la referencia a *La selva sin amor*, de Lope de Vega, el estilo recitativo era desconocido para el director de la Capilla, Mateo Romero.

⁶ La referencia, en la tercera escena, a la reina de Hungría, la infanta doña María, confirma la fecha de 1629. Su matrimonio por poderes con el rey de Hungría, hijo del Emperador, se celebró el 25 de abril de 1629 para lograr el apoyo de Austria en la situación comprometida en que se encontraban los intereses españoles en el norte de Italia.

⁷ “se representó cantada”... “cosa nueva en España” ... “a cuya harmonia cantaron las figuras los versos, haciendo en la misma composicion de la musica las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos”. Lope, que había clamado contra las escenografías complicadas, admite ahora el protagonismo de lo visual, elogiando la escenografía y a su autor, Cosme Lotti. Las damas principales, intérpretes tradicionales de las fiestas cortesanas, son sustituidas por actores, por actrices, profesionales. Lope prescinde, en este caso, de los elementos populares: los pastores que alternan con los personajes mitológicos son *pastores de género pastoril*, tan alejados de los pastores de Enzina como de los rústicos del teatro lírico calderoniano.

⁸ Esa correspondencia del embajador florentino, que recoge En Whitaker, Shirley B. (1985) se relaciona con *La selva sin amor*, a pesar de los dos años de diferencia entre la fecha de esa correspondencia y la fecha de la representación y publicación.

de jardín y en medio habrá una fuente, y sobre ella una hermosa estatua; y sale Cupido cantando en estilo recitativo”⁹. El texto correspondiente está en forma de silvas.

Traduzco a continuación un fragmento de una carta de ese mismo año ¹⁰, en la que el escenógrafo Baccio del Bianco se refiere al estilo recitativo y a *La fiera, el rayo y la piedra* y refleja las dificultades en la aceptación del teatro cantado por parte de los españoles:

Las músicas las ha compuesto el señor don Domingo Scherdo, toledano muy experto y deseoso de introducir el estilo recitativo, pero poco a poco, porque no les entra en la cabeza a estos señores que se pueda hablar cantando y espera, con paciencia, superar las voluntades y hacer que guste aquello que tanto denostan sin haberlo oído ni visto. Y por ello, el nuncio, monseñor Rospigliosi¹¹, ha compuesto una fábula para hacerla ver a su Majestad y a estos señores virtuosos.

El estilo recitativo sigue siendo, en 1652, tan desconocido como en los tiempos de *La selva sin amor*. La lejanía de Madrid y la condición de pésimo pagador del rey Felipe IV¹² ha mantenido a la Corte Española alejada de los circuitos de las compañías ocupadas de difundir el modelo italiano. La interpretación corre aquí a cargo de actrices pertenecientes a las compañías de los corrales madrileños, cuya formación musical se reduce, sin duda, a una facilidad para entonar ya una cierta gracia en la interpretación de los temas tradicionales.

Calderón, siguiendo la línea marcada en el *Arte nuevo...*, mezcla tragedia y comedia, personajes nobles o mitológicos y plebeyos o graciosos. En la relación que acompaña al texto, la música y los dibujos de Baccio del Bianco de *Andrómeda y Perseo* (1653), enviados al Emperador¹³, el propio Calderón hace una definición del estilo recitativo:

⁹ Ed. Vera Tassis (1687). En las ediciones realizadas en vida de Calderón, esta acotación no aparece. Aurora Egido (1989-272) lo señala y manifiesta sus dudas sobre si estas silvas serían o no cantadas el día del estreno (Calderón de la Barca: *La fiera, el rayo y la piedra*. Egido, Aurora Madrid Cátedra). La carta de Baccio del Bianco que se cita a continuación inclina a aceptar el empleo del recitativo, aunque mal acogido por los espectadores.

¹⁰ Florencia. ASMP, F 5450, fols. 474-475. En Bianconi, Lorenzo (1991:276).

¹¹ Se trata de Giulio Rospigliosi, el libretista del mencionado *Sant’Alessio*, el autor de la inclusión de personajes populares en el *Melodramma* y de la sustitución, en la Roma de Urbano VIII, de los temas mitológicos por temas de santos y/o por asuntos de Ariosto o Bocaccio. Tras su estancia de casi diez años en España produjo varios libretos con tema español, con acción que se desarrolla en Madrid, con damas y galanes españoles, algo no concebible en el teatro lírico español contemporáneo. Ver Murata, Margaret (1975).

¹² No hay más que ver la documentación, que se encuentra en Simancas sobre la estancia de Cosme Lotti en Madrid: una sucesión de ruegos angustiosos, dirigidos a Felipe IV, para que se le pagara: Casa y Sitios Reales. Leg. 307. Fol. 359 / Leg. 307. Fol. 355 / Leg. 397. Fol. 356 / Leg. 307 Fol. 360 / Leg. 307 Fol. 357. (id) / Leg. 307 Fol. 358 / Leg. 308 Fol. 206 / Leg. 338 Fol. 44 / Leg. 309 Fol. 12 / Leg. 309 Fol. 402 / Leg. 310, Fol. 405 / Leg. 310, Fol. 404 / Leg. 310, Fol. 421 / Leg. 397. Fol. 356.

¹³ Houghton Library. Universidad de Harvard Ms Typ 258H. En Rafael Maestre (1994).

y volviendo a enlaçar el argumento (no sin nouedad), empeçaron su plática, a diferencia de los humanos, en un estilo recitativo que siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música, ni bien representación, sino vna entonada consonancia a quien acompañaua el coro de los humanos.

Calderón trata de justificar el empleo del estilo italiano como lenguaje propio de los dioses, aunque, en estas primeras comedias mitológicas, los dioses emplean también los modelos tradicionales españoles. En realidad sólo ellos cantan en dichas obras, y no sólo emplean el lenguaje que se les había otorgado como seres superiores, el estilo recitativo, sino que *usurpan* el lenguaje musical introducido y mantenido por los personajes populares. El romance y la seguidilla son formas poéticas que se corresponden con las músicas que Venus, Amor y Anteros cantaban en momentos cruciales de la acción en *La fiera, el rayo y la piedra*.

En *Andrómeda y Perseo*, pieza de la que, afortunadamente, se conserva la música, las deidades dialogan en un recitativo atípico, en ritmo temario, que no coincide con las silvas, sino con el romance. En sus diálogos con personajes populares, en recitativo, estos replican hablando. Las deidades emplean el canto estrófico español (el romance con o sin estribillo) en momentos que revisten una cierta solemnidad, la *terrenal* seguidilla marca el deseo carnal de Júpiter; el recitativo se convierte en un romance estrófico cuando Mercurio da órdenes a Bato.

Perseo, personaje que se encuentra entre los humanos desconociendo su condición de hijo de Júpiter, que no canta, se refiere al lenguaje cantado de los dioses.

Pues ya que en süaues ecos
oygo las voces que suelen
tener al ayre suspenso,
quando alguna deidad pisa
la tierra, porque su acento
métricamente sonoro
suena más dulce que el nuestro,

En el violento diálogo de Palas (en recitativo) con la Discordia (que sólo habla) la primera se refiere al lenguaje de la segunda, “sonando sin consonancia”.

Suspende la alebe lengua,
mentida deidad / pues vasta
que el acento de tu voz,
sonando sin consonancia,
diga quien eres, sin que

lo diga también la saña
de tu siempre escandalosa
condición...

La sorpresa ante el lenguaje cantado es subrayada por el *gracioso* Bato que, en su función de intermediario entre la escena y una audiencia compuesta por humanos, hace chistes sobre los *gorgoritos* con que se expresan los dioses.

¡Ay Dios, y qué bien canta!
No vi tan buen paxarote
jamás en tronco ni rama
¡Ay Dios, y qué gorgoritos
que tiene aquí en la garganta!
¿Es algún ruin-señor?

En la zarzuela *El laurel de Apolo* (1658)¹⁴, con música desconocida, de cuyo texto se deduce la ausencia del estilo recitativo, también conviven personajes mitológicos y alegóricos con rústicos apegados a la realidad. Los dioses dialogaban empleando las seguidillas, lo mismo que los humanos, los villanos que, aunque cantaban, comentaban, entre asombrados y divertidos, las *gorgoritas* de los dioses.

Rústico

Pues de que manera habran?

Bata

Con tan dulce melodía,
tan süaue consonancia,
que siempre suena su voz,
como música en el alma.
Y assí en oyendole que haze
gorgoritas de garganta,
cátale Dios.

Rústico

El sabello
es bien, porque todos hagan
essa distinción: mas dime,
todo lo que dizen cantan?

¹⁴ *El laurel de Apolo* se representó con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero y es la segunda de las zarzuelas calderonianas. La primera, del año anterior, es *El golfo de las sirenas*. Las zarzuelas tienen también tema mitológico, su duración no llega a los tres actos de las comedias y alternan, como en ellas, las partes habladas con las partes cantadas.

Bata

Quando habran entre sí
que se yo la que les pasa?

Estas últimas palabras de Bata podrían reforzar la atribución del recitativo a los dioses; pero lo cierto es que, según parece, en las primitivas zarzuelas calderonianas, divinidades y humanos sólo empleaban los cantos tradicionales españoles.

La púrpura de la rosa (1659) es la primera obra totalmente cantada desde *La selva sin amor* (1629). Tiene texto de Calderón y su música, perdida, se atribuye a Juan Hidalgo. De nuevo, la elevada historia de los dioses contrasta con la de los personajes cómicos.

Según una acotación, al inicio, que está en romance, Flora, Cintia Clori y Libia cantarían en estilo recitativo. Es posible que ello se correspondiera con un recitativo en la forma en que hemos visto en *Andrómeda y Perseo*, pero también podría tratarse de un canto estrófico, como sucede en la versión de Torrejón y Velasco, conservada, que se representó en Lima en 1701. Entre las formas métricas empleadas, sólo una vez se da la alternancia de heptasílabos y endecasílabos. Suponiendo que en esa ocasión fuera el recitativo la forma empleada por Hidalgo, hay que señalar que Dragón, un soldado, estaría utilizando un lenguaje destinado, en principio, a los dioses.

Celos aun del aire matan, obra en tres actos, totalmente cantada, con *libreto* de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo que se ha conservado¹⁵, representada en 1660¹⁶, es una versión del mito de Céfalos y Procris en que el enfrentamiento de Diana y Venus, la historia de los celos de Procris (sic.), los amores de Aura y Eróstrato y el incendio del templo de Diana contrastan con el sentido prosaico y carnal del criado Clarín, las coqueterías de Floreta y el carácter de Rústico, campesino heredero de los pastores de Enzina. De nuevo se produce la mezcla de lo serio y lo cómico. Parece como si en esta obra los personajes recuperasen el lenguaje que les es propio: los cantos estróficos de origen popular definen a los graciosos, la jácara presenta a Clarín, las seguidillas perfilan la imagen de Rústico y se asocian a los coqueteos de Floreta, al propósito explícitamente carnal de Clarín y al ridículo de Rústico al intentar impedir esa relación. El recitativo viene, general-

¹⁵ -Biblioteca del Palacio de Liria (sólo la primera jornada): Caja 174, n° 21: *Música de la Comedia Zelos aun del Ayre matan*. / *Primera jornada* / *Del M° Juan Hidalgo*. -Évora (Portugal) (Las tres jornadas): Biblioteca Pública. MS CL 1/2-1: *Zelos aun del Ayre matan* / *Comedia de D. Pedro Calderón* / *Muzica de Juan Hidalgo*. Tres vols, uno por jornada.

¹⁶ Tanto *Celos aun del aire matan* como *La púrpura de la rosa* se representaron dentro de las celebraciones del matrimonio de la infanta doña María Teresa con el rey Luis XIV. Es muy interesante la obra *Céfalos y Procris*, parodia de *Celos aun del aire matan*, del propio Calderón, en que se muestra un auténtico mundo al revés, empezando por el lenguaje, lenguaje musical incluido.

mente, a marcar determinadas situaciones dramáticas de intensa emoción o valor simbólico y suele estar reservado a personajes elevados.

La reticencia a que los personajes se expresaran cantando parece momentáneamente vencida. Pero ya sabemos que la *Zarzuela*, el teatro cantado y hablado, prevalecería en nuestro país sobre el totalmente cantado.

Reseñas Bibliográficas

ASENSIO, EUGENIO

1965 *Itinerario del entremés*. Madrid. Gredos.

BIANCONI, LORENZO

1991 *Il Seicento. Storia della Musica*. Torino. EDT.

EGIDO AURORA (ED. DE)

1989 Calderón de la Barca: *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid Cátedra.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO

“Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope”. *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. R Doménech. Madrid. Cátedra/Teatro Español.

MAESTRE, RAFAEL (ED. DE)

1994 Pedro Calderón de la Barca: *Andrómeda y Perseo. Fábula (escénica) / (Escenotecnica) de Baccio del Bianco*. Ed.. Almagro.Museo Nacional del Teatro.

MURATA, MARGARET

1975 *Operas for the Popal Court*. University of Chicago.

WHITAKER, SHIRLEY B.

1985 “Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega’s *La selva sin amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, 9, 43-66. Citado en Stein, Louise K. (1993:197): *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods*. Oxford Clarendonn.

4. LA MÚSICA EN EL TEXTO

Mosè de Rossini et *Sainte-Cécile* de Raphaël dans la nouvelle musicale et poétique de Balzac

Massimila Doni

Anne-Marie Reboul

Universidad Complutense de Madrid
amreboul@filol.ucm.es

En mai 1837, de retour à Paris après un long voyage qui a conduit Balzac «aux grandes sources de la musique»¹, à Milan, Venise, Florence, Bologne et Gênes, le romancier écrit avec brio le premier jet d'un texte destiné pour l'heure à substituer *Gambara* dont la rédaction achevée par son secrétaire Belloy pendant son absence n'est pas de son goût². Les deux récits, étroitement liés, s'inscrivent dans le cadre de la nouvelle musicale, genre narratif apparu dans les Lettres Françaises sous l'influence d'Hoffmann, très en vogue avec les Romantiques. L'année précédente, Balzac s'était laissé séduire par la proposition de Maurice Schlesinger, directeur de la publication spécialisée *Revue et gazette musicale de Paris*, d'écrire l'une de ces nouvelles à l'usage des mélomanes. Il ne pourra pas renoncer à donner le travail engagé, dont la clé de voûte devait être Meyerbeer, mais il fera accepter cet «autre *Gambara*» (CH, t. X: 1435) comme un deuxième volet de l'étude sur la musique, «plus à portée de [ses] faibles connaissances en musique» (CH, t. X: 1438).

Dès le 25 mai 1837, *Massimila Doni* existe indépendamment de *Gambara*; Balzac en est visiblement très satisfait. Il s'en ouvre à Mme Hanska:

Je viens d'achever une œuvre qui s'appelle *Massimila Doni* et dont la scène est à Venise. Si je puis réaliser toutes les idées comme elles se sont présentées dans ma tête, ce sera certes, un livre aussi étourdissant que *la Peau de chagrin*, mieux écrit, plus poétique peut-être³.

¹ Dans la lettre à Schlesinger, directeur de la *Revue et gazette musicale de Paris*, où Balzac justifie le retard apporté à la publication de *Gambara*. Cf. le tome X de *La Comédie humaine*, dans l'édition de La Pléiade, 1979, p. 1450. Dorénavant, nous citerons selon l'abréviation CH, t. X.

² Lire dans l'histoire du texte les mésaventures à mettre au compte de la publication de *Gambara*, entre autres la disparition d'une partie substantielle du manuscrit dans l'incendie de l'imprimerie (CH, t. X: 1433).

³ Lettre de Balzac du 24 mai 1837. Cité par Roger Pierrot dans son *Honoré de Balzac*, p. 308.

Dans un billet adressé au prince Alfonso Serafino di Porcia, avec qui il avait sympathisé lors de son séjour à Milan et à qui il offre en hommage ce premier manuscrit, il avoue qu'il s'agit d'«une œuvre faite *con amore*» (CH, t. X: 1505). La nouvelle, tout empreinte de nostalgie et de la beauté décadente de la cité des Doges, sera consacrée au *Mosè* de Rossini, au sensualisme italien de la mélodie et à l'exécution musicale.

0. Des raisons de revisiter *Massimila Doni*.

Dernière en date des études philosophiques, *Massimila Doni* peut surprendre le lecteur par son écriture poétique et son atmosphère de «conte de fée»⁴, dans lequel l'amour d'une duchesse et d'un joli jeune homme est «une œuvre de poésie» (MD: 545)⁵. La nouvelle est «éblouissante» selon Françoise Pitt-Rivers dans son bel ouvrage consacré à l'art que Balzac a aimé. Elle en conteste même les reproches incessamment répétés sur le dénouement⁶, pour n'en retenir que les mots conclusifs:

Mais Balzac n'en reste pas là, il achève cette œuvre sur les plus intimes procédés de l'art, cette étude philosophique sur l'amour, la musique, le « principe créateur », par une litanie d'esthétisme pur qu'on pourrait croire écrite par un Dante Gabriel Rossetti ou tout autre poète symboliste fin de siècle mis en musique par Debussy. (Pitt-Rivers, 1993: 137).

La richesse philosophique et poétique du texte, l'amour que son auteur y a versé, le prix qu'il y attachait, et jusqu'aux difficultés rencontrées par Balzac lorsqu'il a voulu le reprendre en octobre 1837, y travaillant encore en 1839⁷, suggèrent de revenir à *Massimila Doni*, et de s'y attarder, pour en déceler d'autres profondeurs.

⁴ Cf. L'analyse proposée par Catherine Lieber dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Balzac: Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, 1993. La description du palais Memmi suit cette thématique de conte de fées (palais enchanté, héros invisible des autres...), mais on pourrait développer cette idée et en poursuivre les traces plus avant dans le récit. Il y est souvent question de rêveurs, de flâneurs, de buissons ardents, de rives fleuries et de gerbes éblouissantes. On y trouverait aussi, à deux ou trois reprises, la référence à une «baguette magique»; dans l'observation du médecin français, par exemple: «votre parole est comme une baguette magique, elle ouvre des cases dans mon cerveau et en fait sortir des idées nouvelles» (CH, t. X : 594-595).

⁵ Toutes les citations de l'œuvre se réfèrent à l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex pour le volume X de *La Comédie humaine* dans La Pléiade, 1979. Pour distinguer *Massimila Doni* de l'appareil critique, nous adoptons l'abréviation MD.

⁶ Le dénouement de l'œuvre – «la duchesse était grosse» (MD: 619) – est sans doute formulé par Balzac d'une manière quelque peu cavalière, d'autant plus surprenant que l'ensemble de l'œuvre est poétique.

⁷ La rédaction définitive de *Massimila Doni* date de 1839. Il aura fallu deux ans à Balzac pour en faire vraiment «l'œuvre qu'[il] a rêvé». Voir à ce sujet l'histoire dense et très documentée, établie par René Guise (CH, t. X: 1504-1525). Il est également intéressant -et complémentaire- de se reporter à l'histoire du texte de *Gambara*.

En effet, le texte est le lieu d'un rapport très intime, que nous nous proposons de découvrir et d'analyser, entre musique, peinture et poésie.

En Italie, Balzac a rendu visite au célèbre Giacomo Rossini, retiré à Bologne auprès de sa compagne Olympe Pélissier; le texte balzacien lui sera consacré. Plus d'un tiers du récit dans la version définitive datant de 1839! Cette tentative de transcription d'un opéra est en soi l'un des grands défis de la nouvelle. Mais Balzac a également vu *Sainte Cécile et les quatre saints* de Raphaël⁸. Il en a été ébloui. Son texte sera le lieu d'une trame complexe, d'un dialogue, intense et productif, entre le grand compositeur, le maître de la Renaissance et le romancier du XIX^{ème} siècle.

Raphaël et Rossini sont souvent cités dans *La Comédie humaine* pour évoquer ce qu'il y a de plus beau, de plus mélodieux. Raphaël surtout, dont Balzac a pu lire les éloges qu'Eugène Delacroix lui prodigue dans la *Revue de Paris*⁹. Le peintre incarne pour le romancier l'expression parfaite de la beauté féminine; l'ovale de ses figures de femmes échappe rarement aux pinceaux du maître du Cinquecento. Quant au musicien, il est l'une des références significatives dans *La Peau de chagrin* où la voix et les paroles du premier amour sont en harmonie avec les «divines pages de Rossini» et ses «magiques accords». De semblables notations métaphoriques sont fréquentes dans l'œuvre de Balzac. Pierre Laubriet en a observé le fonctionnement et donné un inventaire exhaustif dans son étude *L'Intelligence de l'art chez Balzac*. Ces références à l'art dispensent souvent Balzac de s'attarder à décrire le personnage (Laubriet, 1958: 431, 432). En ce sens, tout un faisceau de significations plastiques cristallise autour de l'héroïne Massimila¹⁰. Cependant, il est

⁸ Voir en page 344 la reproduction du tableau de Raphaël. Huile sur toile datant de 1515, destinée à l'origine à la chapelle de la Beata Elena Duglioli dall'Oglio, de l'église San Giovanni in Monte de Bologne; c'est aujourd'hui l'un des tableaux phare de la pinacothèque nationale de Bologne, sans pour autant être l'un des plus célèbres de Raphaël. Le maître n'a que 31 ans, mais il est devenu le peintre officiel de la papauté. Il a déjà reçu sa commande la plus importante et exécute encore ce qui reste comme son oeuvre majeure: la décoration des trois Stanze du Vatican.

⁹ Eugène Delacroix nous a laissé une page très élogieuse sur le maître italien du XVI^{ème} siècle: «Le nom de Raphaël rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, et cette impression, qui commence par être un préjugé, est confirmée par l'examen chez tous ceux qui ont le sentiment des arts. La sublimité de son talent, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles il a vécu, et à cette réunion presque unique des avantages que donnent la nature et la fortune, l'ont mis sur un trône où personne ne l'a remplacé, et que l'admiration des siècles n'a fait qu'élever davantage. C'est une espèce de culte que le respect de la postérité pour ce grand homme, et il est peut-être le seul, parmi les artistes de toutes les époques, je n'en excepte pas les poètes, qui soit comme le représentant ou le dieu lui-même de son art. Son caractère plein de douceur et d'élévation, ses inclinations nobles, qui le firent rechercher par tout ce que son époque avait d'hommes éminents, jusqu'à la beauté de sa figure et à sa passion pour les femmes, ajoutent dans l'imagination à l'attrait de ses ouvrages; ensuite sa mort prématurée, sujet de regrets éternels et qui fut un malheur public au milieu de l'époque brillante où fleurirent tous les beaux génies de l'Italie» in la *Revue de Paris*, 1830, t. XI, p. 138.

¹⁰ Massimila possède la majesté de Junon (MD: 548) et le sourire de Monna Lisa (MD: 551). Pour le médecin français, elle est la Niobé admirée à Florence (MD: 588), tandis que ses traits rappellent pour le narrateur les têtes d'Andréa del Sarto (MD: 570).

une comparaison qui s'impose, celle qui relie le conte¹¹ à Raphaël. Pour Emilio, Massimila ne démentirait pas «le portrait de Margherita, l'une des rares toiles entièrement peintes par Raphaël» (*MD*: 559); pour le narrateur, elle «reluit de la sublime beauté de sainte Cécile» (*MD*: 579). Quant au ténor Genovèse, il s' imagine être dans le même état que celui de la sainte, lorsqu'il chante avec ferveur (*MD*: 616). Balzac a bien le tableau en tête; la référence à Raphaël et à son œuvre ne peut passer inaperçue, pour distraire que soit le lecteur¹². Toutefois *Massimila Doni* pose un autre défi.

La nouvelle occupe une position forte dans l'esthétique romanesque de l'auteur. Elle représente l'aboutissement de la réflexion sur les arts et repose sur une croyance esthétique, une foi qui fonde les *contes artistes*, à la suite d' Hoffmann: l'analogie profonde entre les couleurs et les sons. *Massimila Doni* n'est pas seulement riche de formulations qui vont appuyer cet axiome de base¹³; elle devient le lieu d'une démonstration, l'exemple manifeste d'échos, de rapprochements, d'analogies que l'on peut observer et qui annoncent les futures *Correspondances* baudelairiennes et la théorie des synesthésies. En effet, ces rapports se matérialisent dans le texte par des liens très serrés que le romancier va tisser entre le tableau de Raphaël, la musique de Rossini et son propre récit poétique. La nouvelle est une incarnation poétique, unique et enchanteresse dans l'œuvre de Balzac, de ces correspondances.

La *Sainte Cécile et les quatre saints* de Raphaël nous semble être à l'origine du récit rédigé au retour de l'Italie, autant -si ce n'est plus- que l'opéra de Rossini:

Nous allâmes voir la Sainte Cécile de Raphaël à Bologne, et aussi la Sainte Cécile de Rossini, et aussi notre grand Rossini! nous pénétrâmes dans les profondeurs de la Scala où retentissait encore le chant de la Malibran; nous remuâmes les cendres de la Fenice à Venise; il nous fallut avaler la Pergola, mesurer les blocs de marbre du magnifique théâtre de

¹¹ Depuis l'origine du texte, il existe une hésitation à le ranger dans la catégorie de «nouvelle» ou dans celle de «conte». Cf. les observations de Félix Davin, inspirées ou peut-être même écrites par Balzac: «Quelques critiques n'ayant pas l'échelle de proportion ou n'étudiant pas les divers travaux de l'auteur d'aussi près que nous peut-être, qui avons suivi avec amour toutes les phases de son talent, ont critiqué le peu d'étendue des sujets, les appelant ici des *contes*, là des *nouvelles*, et presque partout les amoindrisant» (*CH*, t. X: 442). *Massimila Doni* appartient sans doute de préférence au genre de la nouvelle, toutefois Balzac a voulu donner le titre de *contes artistes* à ses trois récits sur l'art.

¹² À cinq reprises, Balzac évoque l'œuvre de Raphaël. Le mélomane Capraja observe que Raphaël a donné la priorité à la musique sur la poésie, dans son tableau *Sainte Cécile et les quatre saints* (*MD*: 681); Vendramin souligne la difficulté à réunir la Forme et l'Idée, entreprise où seul le maître Raphaël a réussi (*MD*: 601).

¹³ Il suffit de relire les commentaires prodigués par l'héroïne au médecin français à la fin de l'opéra (*MD*: 608-609) qui ont pour but d'expliquer et de faire comprendre que «la musique peint avec des sons», que l'on peut parler de «la couleur de la musique», de la même manière que l'on évoque «la couleur de tel ou tel écrivain». «L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes» (*MD*: 608).

Gênes, voir passer Paganini; nous nous rendîmes à Bergame afin d'épier les rossignols dans leur nid. Hélas! nous ne trouvâmes de musique nulle part, excepté celle qui dormait dans la tête de Giacomo [sic] Rossini, et celle que les anges écoutaient dans le tableau de Raphaël (CH, t. X: 1450).

Le tableau lui souffle la conception de *Massimila Doni*. Son influence est déterminante, car il est tout à la fois source d'inspiration et catalyseur d'idées et d'images qui appartiennent en propre à l'auteur. Puis, une fois les personnages placés sur la scène narrative, livrés à eux-mêmes, la musique investit à son tour le récit, s'y répand, abondamment, ainsi que dans les âmes, et restitue le tableau tout en en approfondissant encore le sens. Par la magie de l'écriture, musique, poésie et peinture se lient d'une manière presque indissociable. Mais reprenons les choses.

1. La Sainte-Cécile et les quatre saints de Raphaël, à l'origine du texte.

Le tableau phare de la pinacothèque nationale de Bologne représente la sainte en extase, les yeux levés au ciel où des nuages émerge un chœur d'anges qui chante *a cappella* en suivant deux partitions. Elle tient encore dans ses mains un *organello*¹⁴, instrument à connotation spirituelle qu'elle a pourtant abandonné, lui aussi, puisque incliné vers le bas, il peut à tout instant rejoindre les autres instruments brisés qui jonchent le sol. La sainte, selon les écrits de Baldassare Castiglione, est «devenue aveugle aux choses terrestres et n'a plus d'yeux que pour les célestes»¹⁵.

Dans ce tableau d'autel, Raphaël propose une certaine «invention», par rapport aux valeurs esthétiques de ses contemporains, qui se manifeste et dans le choix des éléments de la représentation, et à la place qu'il leur accorde. Deux nouveautés lui sont attribuées. Du point de vue strictement formel, il fuit le décor architectural et les grandes échappées de la perspective, si prisés dans la haute Renaissance et qui apparaissent dans des œuvres antérieures du maître comme *Le Mariage de la vierge*, au profit d'un espace symbolique. Les quatre saints qui entourent sainte Cécile «forment l'architecture du panneau, les colonnes vivantes d'un édifice au cœur duquel Cécile connaît son extase» (Arasse, 1996: 173).

Du point de vue conceptuel, l'ascension extatique de la sainte a lieu en fonction de la théorie néoplatonicienne qui lie la musique à l'âme humaine. Du point de

¹⁴ Daniel Arasse souligne la négligence avec laquelle Raphaël a traité ce détail technique. Non seulement le type d'orgue représenté est déjà démodé à l'époque, mais de plus il est injouable, car les tuyaux sont montés à l'envers. Paradoxe, donc, qui consiste à inaugurer le type moderne de sainte Cécile tout en lui donnant un instrument archaïque (Arasse, 1996: 172).

¹⁵ Le tableau pourrait également être interprété en fonction de la dualité entre la musique vocale et la musique instrumentale au détriment de cette dernière.

vue thématique, la vision sacrée est transférée dans l'affectivité de la personne, autant de mérites qui semblent révolutionnaires aux historiens de l'art parce que:

D'un seul coup, Raphaël transfère la vision sacrée dans l'affectivité de l'individu, il fait de l'âme du saint personnage le lieu où la divinité se révèle; au lieu de proposer au fidèle une image, tangible objet de l'adoration, il fait de l'adoration un sentiment intérieur et en donne une représentation fondée entièrement sur l'élément psychique et symbolique [...] la divinité n'apparaît pas au regard; elle est dans le cœur de sainte Cécile; de même la musique ne résonne pas matériellement à ses oreilles, mais dans son âme seulement.¹⁶

Le tableau invite à la considération d'une musique profane, terrestre, symbolisée par les instruments abandonnés, et une musique céleste, intérieure, spirituelle et divine, dont la sainte a la révélation. Ces deux musiques symbolisent d'une



¹⁶ Selon Brizio, en 1965, cité par Pierluigi de Vecchi dans son *Raphaël*, Flammarion, 1982, p.111.

manière assez évidente l'amour terrestre et l'amour divin. Les personnages qui entourent la sainte incitent à cette interprétation. À gauche de la sainte, Saint Augustin et Marie-Madeleine sont des pécheurs repentis; ils représentent l'amour terrestre vaincu. À droite de la sainte, Saint Paul et Saint Jean représentent l'amour divin.

Le récit de Balzac sera lui aussi allégorique, à l'image du tableau. L'auteur remarque cet aspect tout en se plaignant de la cécité du lecteur contemporain:

Au lieu de voir l'allégorie, on cherchera la réalité ; tandis que chez l'auteur la réalité n'a servi qu'à peindre un des beaux problèmes de l'intelligence humaine aux prises avec l'art (CH, 1965, t. XI: 379-380).

Dans le conte, l'influence thématique se traduit par le sujet principal des deux amours, idéal et charnel. Emilio, passionnément épris de Massimila, reste glacé devant elle parce qu'il «mettait sa maîtresse beaucoup trop haut pour y atteindre» (MD: 548), tandis qu'auprès de La Tinti, il ne résiste plus au «piège vulgaire que [lui] tendent [ses] sens révoltés» (MD: 559).

Max Milner souligne toutefois la confusion possible dans l'ordre à élucider le sujet réel du conte¹⁷. Il y a bien les deux amours dont souffre le prince de Varèse, mais reste aussi le fiasco de Genovèse qui survient à chaque fois que le ténor cherche à intéresser et séduire La Tinti dont il est amoureux. À la lecture de l'œuvre, l'impuissance artistique semble bien secondaire dans la dynamique narrative, elle est néanmoins le sujet principal dans l'esprit de Balzac, à en juger à ses différentes déclarations:

Massimila Doni et *Gambara* sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double forme d'*exécution* et de *composition*, soumise à la même épreuve que la *pensée* dans *L[ouis] Lambert*, c'est-à-dire l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur, ce qui m'a dicté le *chef-d'œuvre inconnu* pour la peinture, étude que j'ai refaite l'hiver dernier.¹⁸

Deux plans, deux sujets qui n'étaient peut-être pas si distants dans son esprit, à lire la réplique notée sur l'un des folios du chapitre II et qui aurait pu être mise au compte d'Emilio: "Il [Genovèse] fait avec sa voix en musique ce que je fais en amour pour posséder Massimilla" (CH, t. X: 1516). Les deux sujets reprennent en somme la même thématique -celle d'une impuissance due à un *excès*- appliquée

¹⁷ "Quel sujet, au juste, Balzac a-t-il voulu traiter ? [...] il court sans aucun doute plusieurs lièvres, dont les pistes s'entrecroisent de manière à nous dérouter. » Cf. l'introduction de Max Milner à *Massimila Doni*, dans son *Balzac, Le chef-d'œuvre inconnu*, pour la collection de poche de Flammarion, p. 144.

¹⁸ Lettre du 24 mai 1837 à Mme Hanska. Cité par Roger Pierrot dans son *Honoré de Balzac*, p. 308.

à des domaines différents -l'interprétation musicale et l'amour-, et se font écho l'un l'autre dans cette vision allégorique qui est le fondement du conte. Il suffit de considérer le prince Emilio comme un *artiste*, au sens le plus large d'homme sensible et délicat, amant du beau et des arts, pour que l'observation générale de Balzac s'adapte à son cas:

Massimila Doni, Gambara, Le chef-d'œuvre inconnu sont des œuvres qui continuent pour ainsi dire *La Peau de chagrin*, en montrant le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste, en expliquant par quelles lois arrive le suicide de l'Art (*Pierrot*, 1994: 308).

Au-delà de l'influence thématique et de cette impulsion initiale que Balzac reçoit de la *Sainte Cécile* de Raphaël, les liens entre la toile et le récit sont plus serrés encore. Le tableau de Raphaël n'est nulle part décrit dans le texte; il n'est pas posé à l'origine du récit comme une image qui s'animerait progressivement et donnerait lieu à un développement narratif inscrit en quelque sorte au préalable, selon la manière balzacienne décrite par Olivier Bonard¹⁹. Le processus créatif qui préside au travail du romancier dans les années 1823-1825, dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, dans *La Vendetta* ou *La Bourse* n'a plus de prise dans les années trente. Dans *Massimila Doni* les rapports entre la nouvelle et le tableau sont plus distants, par rapport à cette méthode initiale, et plus subtiles. Lien délicat, tout à la fois imperceptible et suggestif. Les analogies appartiennent à l'ordre structural, au schéma virtuel auquel répondent les deux œuvres. Le récit se joue autour de cinq personnages qui présentent des correspondances troublantes avec les cinq figures représentées dans le tableau: les deux couples, formés par la duchesse Massimila et le prince Emilio d'un côté, par La Tinti et le virtuose Genovèse d'un autre, incarnent les deux sujets; Vendramin, le «seul ami» du prince de Varèse, inséparable du couple idéal, est encore un écho de cette quête d'absolu. Dans le tableau, les figures choisies -les quatre saints qui entourent la sainte: Paul, Jean, Augustin et Madeleine-, les plus évocatrices de la philosophie chrétienne, conformément en abrégé une sorte de mystique affective, un petit monde d'élus à l'image des cinq personnages de la fiction balzacienne.

En faisant abstraction de l'histoire sainte, on perçoit d'autres analogies encore, si l'on considère les couleurs du tableau, les grandes lignes de la composition et

¹⁹ Olivier Bonard place la genèse du drame balzacien dans une image, un tableau qui met en branle l'imagination du romancier et déclenche le processus de la création romanesque en libérant une idée d'intrigue. Jusqu'au roman *Le Père Goriot*, Bonard veut voir la même méthode à l'œuvre, même si ce n'est plus un document pictural identifiable dont Balzac tire le message romanesque, mais une image recomposée (Bonard, 1969: 177).

le jeu des regards, où se retrouve l'attitude existentielle de chacun des personnages de la fiction. À commencer par Massimila dont le lien avec la sainte est établi par le romancier²⁰. Balzac ne pouvait pas ignorer la légende populaire de la patronne de la musique comme martyre chrétienne. De la même manière et malgré la prédisposition finale de Massimila à «surpass[er] la Tinti, s'il le faut, pour sauver la vie à [son] ami» (MD: 617), la duchesse ne se prête guère à la rencontre amoureuse des corps. Enveloppée dans ses mousselines, son chapeau de paille de riz et ses «bas de fil que le plus léger zéphyr eût emportés» (MD: 546), la duchesse offre au lecteur une présence évanescence. La majesté de son corps «que la tradition mythologique attribue à Junon» (MD: 548), son attitude pieuse, ses lèvres qui tentent à imprimer un baiser «mais comme un oiseau trempe son bec dans l'eau pure d'une source, en regardant avec timidité s'il est vu (MD: 566), ses beaux cheveux noirs «serrés par un simple cercle d'or» (MD: 546) -comme si une auréole divine la couronnait-, ainsi que son regard au «doux scintillement d'étoile» (MD: 546), tiennent Emilio à distance et la place dans cette position de «divinité pure» (MD: 562), d'idole et de femme révéree. Massimila donne à voir certains aspects surprenants de sa personnalité lorsque, exaltée par la musique de Rossini, elle disserte sur l'opéra et tient tête au médecin français, mais Emilio ne cesse pour autant de la percevoir comme l'«une de ces vierges célestes entrevues dans les rêves» (MD: 567) ou comme une «imposante divinité qui l'enlevait au ciel» (MD: 606). Son ami Marco Vendramin voit aussi en elle «la plus haute expression de l'art» (MD: 572). Il y a le discours métaphorique qui lie Massimila à Cécile (MD: 579); et il y a la disposition profonde et spirituelle de la duchesse qui peut être assimilée à l'attitude de la sainte. Tout en elle semble épris d'idéal.

Chacun des personnages de la fiction balzacienne se prête ainsi à un certain parallélisme avec une figure du tableau. Clara Tinti, la femme tentatrice, pourrait épouser la représentation de la Madeleine de Raphaël, séduisante par sa pose, la

²⁰ Raphaël a peint une *Maddalena Doni*, l'épouse du beau Agnolo Doni, mais le texte fait le lien avec la beauté de sainte Cécile, ce qui pourtant ne va pas de soi dans l'imagination du lecteur pour qui Massimila se laisserait plus facilement comparer à certains portraits de femmes qu'à ses madones. Le jugement des Frères Goncourt sur la figure de la vierge dans l'œuvre de Raphaël permet de mieux saisir certains traits caractéristiques qui ne correspondent pas vraiment à l'expression de la beauté de Massimila: «Raphaël a créé le type classique de la vierge par la perfection de la beauté vulgaire – par le contraire absolu de la beauté, que le Vinci chercha dans l'exquisité du type et la rareté de l'expression. Il lui a attribué un caractère de sérénité tout humaine, une espèce de beauté ronde, une santé presque junonienne. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph. Ce qu'elles réalisent, c'est le programme que le gros public des fidèles se fait de la Mère de Dieu. Par là, elles resteront éternellement populaires: elles demeureront de la vierge catholique, la représentation la plus claire, la plus générale, la plus accessible, la plus bourgeoisement hiératique, la mieux appropriée au goût d'art de la piété» *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Premier volume 1851-1861*. Paris, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888, entrée du 5 mars 1858, p. 228.

couleur et le drapé de sa robe luxueuse, sa position et l'inflexion de sa jambe; par son regard surtout, le seul à soutenir noblement celui du spectateur. Le regard peut-être de la «Fornarina», la maîtresse de Raphaël. Une intimité secrète relie la cantatrice à cette Marie-Madeleine. De nombreux détails suggèrent à René Guise que Massimila est devenue, sous la plume de Balzac, l'incarnation de Mme Hanska (*CH*, t. X: 528). Milner remarque de son côté, à juste titre, que le romancier cherche à mettre en garde l'Étrangère «contre les méfaits d'un idéalisme excessif, qui amène le corps à prendre d'excusables revanches» (Milner, 1981: 144)²¹. Outre la grâce et la beauté qu'elles possèdent en commun, la Tinti et Marie-Madeleine incarnent pour leur créateur respectif l'amour sensuel et le débordement des sens²². Emilio se laissera séduire par la Tinti -comme Balzac pourrait succomber, selon son message voilé- lorsque, au moment de quitter la chambre, il se retourne et la voit les «cheveux dénoués sur ses épaules, [dans] sa pose de Magdeleine» (*MD*: 559), figure qui nous renvoie à Raphaël et à ce regard assuré et prometteur de la «Fornarina».

De la même manière, Vendramin, entièrement replié sur son monde et sa propre vision intérieure, s'adapte aisément à la figure et à la position de saint Paul dont le regard, tourné vers le sol et les instruments de musique, ignore l'extase de la sainte. L'expression de la figure, son buste, la pose fermée par le coude plié et la main sur la bouche, tout dégage dans l'allure du saint son côté pensif et mélancolique. Il est tout à «l'obscurité de sa vision»²³. Jésus fera de Paul le plus ardent de ses apôtres; pourtant Paul ne l'a pas connu de son vivant, mais à la suite de sa révélation, littéralement ébloui sur le chemin de Damas, tout son univers en sera bouleversé. Amoureux d'une patrie qui n'existe plus, Vendramin, de son côté, cherche à faire revivre dans ses rêveries d'opiomane les anciennes républiques italiennes. Il laisse se dérouler dans son âme des choses inouïes et reste lui aussi prisonnier de sa mélancolie et de son monde intérieur.

On pourrait poursuivre ce jeu des parallélismes et des ressemblances en poussant la comparaison entre Jean, le disciple de prédilection, et Emilio, puis Augus-

²¹ Le message reste ambigu pour Max Milner dans la mesure où Balzac cherche à mettre en garde Mme Hanska contre les méfaits de cet idéalisme tout en affirmant que le désir reste plus puissant et plus violent que le plaisir, puisqu'il l'engendre (Milner, 1981: 144).

²² Dans l'aventure de la Sicilienne et le personnage de la cantatrice, Clara Tinti, René Guise souligne encore des souvenirs de Clara Maffei, dont Balzac fut épris à Milan (*CH*, t. X: 530).

²³ Arasse voit dans l'un des détails de la figure du saint, tel que Raphaël l'a peint (l'épée du saint s'appuie sur le *cymbalum* qui est au sol) un écho au début du passage de la première Épître aux Corinthiens consacré à la Charité: «Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la charité, je suis comme un airain qui résonne ou un *cymbalum* qui tinte» (13, 1). Le développement se conclut par la formule célèbre: «aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu» (13, 12).» (Arasse, 1996: 173-174).

tin et Genovèse. Tant par les thèmes développés dans le récit, que par les attitudes et les regards des figures sur le tableau, les personnages pourraient aisément se substituer les uns aux autres. Ainsi, le tableau de Raphaël devient récit balzacien, non par le développement d'une histoire inscrite dans l'image du XVI^{ème} siècle que Balzac aurait déchiffrée pour la transformer en action, mais par un jeu de correspondances plus subtiles qui a trait à l'attitude existentielle de chacun.

Raphaël a su animer sa toile et lui conférer une qualité de «vie» grâce à l'architecture vivante de l'édifice symbolique et au choix de certains détails (Arasse, 1996: 173). Balzac a puisé dans le tableau l'argument de sa nouvelle; la thématique et les deux plans de la célèbre toile lui ont suggéré les deux amours -terrestre et divin - et les deux musiques - profane et céleste. Balzac promène toujours dans sa tête plusieurs arguments, plusieurs scénarios. Il est difficile de le prendre à défaut d'imagination, tant son esprit bouillonne. Sur la scène narrative, cinq actants libérés interprètent le rôle d'une histoire profane suggérée par les poses, les regards et la composition générale du tableau, par les rapports que les cinq figures établissent entre elles et avec la réalité. Le défi était lancé pour le romancier: afin obtenir cette «qualité de vie» propre à l'œuvre de Raphaël, il restait à faire entendre la musique. Rossini, Raphaël et Balzac. Ce dialogue à trois voix est sans doute l'explication de la date symbolique qui conclut *Massimila Doni*: 25 mai 1839! L'année marque l'achèvement réel de la nouvelle, une fois que la musique a investi l'aventure narrative, après l'effort pour rivaliser avec Rossini. Le 25 mai représente le premier état du texte, deux ans plus tôt, au retour d'Italie, la nouvelle n'étant encore que le fruit du dialogue avec Raphaël.

2. La musique de Rossini investit le conte.

La nouvelle est consacrée au *Moïse* de Rossini, créé à l'opéra de Paris le 26 mars 1827 à partir du *Mosé in Egitto* produit à Naples en 1818. Mais le compositeur a remanié son texte; il en a repris tout le III^e acte, le finale surtout, inaugurant ainsi sa contribution à l'opéra de Paris et la série de ses opéras français, plus en harmonie avec la tradition lyrique de Gluck. Rossini ne comptait pas *Moïse* parmi les œuvres qui devaient rester de lui comme son *Barbier de Séville*, toutefois l'œuvre qui hante l'esprit du romancier avait fait l'engouement de Paris à la Restauration:

Comment rendre le jeu de cet être extraordinaire, et cette démarche de l'homme, et cette pose de l'artiste, et ces cris et ces rires, et ces larmes qui s'échappent de son instrument,

et cette étonnante fantasmagorie de l'oreille qui éblouit, qui fascine et qui fait douter si l'on rêve, si l'on vit! Non, toutes les visions d'Hoffmann ne sont rien en comparaison de cette réalité.²⁴

Balzac avait eu plusieurs fois l'occasion de l'écouter aux Italiens; il en trans-portera les représentations à la *Fenice* à Venise, en 1820, à l'ouverture de la saison d'hiver, alors que la ville est sous l'occupation étrangère. L'opéra, toujours au cœur de la vie artistique et sociale des Italiens, acquiert dans cette circonstance et malgré la vigilance soupçonneuse de la police autrichienne, une valeur de symbole en accueillant en son sein des manifestations du «calore risorgimentale».

Dans les années dix-huit cent trente cinq et trente six, Balzac est tenté par ce défi que représente l'écriture de la musique. L'écriture de l'opéra *Robert-le-Diable* de l'allemand Meyerbeer dans *Gambara* le laisse insatisfait, d'où la naissance de la première version de Massimila Doni. Il s'était engagé pour le représentant de la musique allemande, envers Schlesinger dont la Revue s'était déclarée partisane, mais les goûts de Balzac vont de préférence à Rossini et à la musique italienne. Rien ne l'empêchait d'alimenter, dans Massimila Doni, la querelle musicale de l'époque qui opposait ces deux courants et les partisans de l'harmonie à ceux de la mélodie. Balzac aurait pu reprendre à son compte, pour le prolonger, le rêve de Stendhal évoqué dans la *Vie de Rossini*, qui consistait à voir se fondre en un courant unique musique allemande et musique italienne, avec Paris comme lieu de cette fusion²⁵. Il en a peut-être eu l'idée, plus ou moins consciemment. Le long discours métaphorique des eaux du Gothard, tantôt calmes tantôt agitées, pour évoquer les deux amours d'Emilio (*MD*: 560-561), repris en une métaphore filée par le mélomane Capraja (*MD*: 582) pourrait y faire songer.

Balzac ne se prive pas de cette ressource; l'influence de Stendhal est certaine, mais le défi du romancier est autre. À son retour de l'Italie, il est en émulation avec les deux génies, Raphaël et Rossini. Il veut rendre compte de l'opéra de Rossini, et l'évoquer par la médiation de la prose, nous «donner la clef du palais où il s'enivrait». Le projet n'est pas immédiat; mais lorsqu'il parle de *Mosè* à Nohant devant George Sand, la romancière l'y incite. (*CH*, 1979: 1449). L'entendre est un plaisir. Elle s'y connaît en matière de musique. Balzac reprend donc son texte; et surviennent les difficultés, jusqu'à la rédaction finale datant de 1839, deux ans

²⁴ Cf. Les commentaires du 24 avril 1833 de Joseph d'Ortigue dans *La Quotidienne* et repris dans *Écrits sur la musique, 1827-1846*, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia l'Ecuyer, Société Française de musicologie, 2003, p. 337. Il y est fait surtout référence au duo de *Mosè* « Parlar, spiegar », qui est l'air le plus apprécié.

²⁵ Cf. René Guise dans son introduction à *Massimila Doni*, p. 447-448.

plus tard!²⁶. Presque un tiers de la nouvelle sera consacré à évoquer *Mosè*; plus d'une quarantaine de pages dont la lecture reposée, jouissive, peut coïncider dans le temps à l'écoute de l'opéra. Il s'agit d'un texte difficile à qualifier. Pourtant Balzac ne propose pas un savoir sur Rossini. À la lecture de *Gambara*, il a noté sur un feuillet: «il faudrait à demi poser cet opéra et le faire entendre par le lecteur. Il ne faut jamais d'assertion en fait de récit» (CH, 1979: 1480). Nouveau défi que l'auteur a relevé!

Dans la loge du théâtre, la duchesse entourée de ses amis sera l'interprète de la musique pour guider la compréhension du médecin français, néophyte en matière d'opéra. Mais un opéra n'est pas seulement un livret, un texte, une parole qui sollicite l'esprit et l'imagination de l'auditeur, c'est aussi une musique qui doit flatter l'oreille²⁷. Dans ce but, Balzac va mettre en œuvre tous les moyens connus et fréquentés jusqu'alors, du discours le plus objectif et technique qui consiste à reproduire les notes musicales, jusqu'à la traduction poétique qui en apporte un équivalent figuratif. Un gros effort est fait à tous les niveaux et sur tous les plans: narratif, poétique, technique musicale, sonorités... Un véritable laboratoire de formes, un remarquable chantier est mis en branle par le romancier. Chaque grand air de l'opéra donne lieu à une traduction plurielle, narrative, poétique, picturale, dans un discours très serré que nous avons étudié ailleurs²⁸.

Il n'est pas inutile de revenir sur le rythme du récit et la volupté qui s'en dégage pour mimer la jouissance de l'écoute de la musique. Le texte lie avec beaucoup de savoir l'amour céleste, la musique de Rossini et l'érotisme. Guidé par le philosophe allemand du XVIII^{ème} siècle Franz von Baader, Balzac invite à établir une parenté entre la religion et les choses de l'amour (MD: 565); l'écriture lie à son tour l'amour à la musique. En revenant sur sa rencontre amoureuse avec la cantatrice Clara Tinti, Emilio se demande à qui il doit «cette symphonie» (MD: 561). La volupté imprègne tout le texte; dans l'amour que les deux jeunes gens se vouent, par exemple: amour sublimé, tendre, délicat mais non dépourvu de désir:

La duchesse se trouvait entre un mari qui se savait si loin du but qu'il ne s'en souciait plus, et un amant qui le franchissait si rapidement avec les blanches ailes de l'ange qu'il

²⁶ Cf. l'histoire du texte. Vid également notre interprétation des difficultés rencontrées par l'auteur, dans notre article publié dans *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13 en 2001, "L'Écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac", p. 63-78.

²⁷ Un opéra est aussi un spectacle qui doit charmer les yeux, mais Balzac ne prête aucune attention à la mise en scène ni aux décors.

²⁸ Vid notre contribution au colloque sur Balzac, célébré à Cáceres, qui a donné lieu à une publication dans *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13 en 2001, "L'Écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac", p. 63-78. À cette occasion, nous avons donné une synthèse des différents moyens convoqués par l'auteur pour dire la musique, ainsi que l'agencement de ces derniers et leur intégration au tissu narratif.

ne pouvait plus y revenir. Heureuse d'être aimée, Massimila jouissait du désir sans en imaginer la fin (MD: 548).

Emilio, sous le regard de sa maîtresse, «sentait en lui-même une volupté nerveuse qui le faisait arriver au spasme» (MD: 546).

Cette tension érotique est savamment dosée par le rythme binaire du récit, entre les moments d'exaltation, dus à la musique, et les fiascos du ténor qui viennent rompre cet état, entre l'enthousiasme des mélomanes et l'humour du médecin français... Les spectateurs passent «de l'indignation et de la fureur aux jouissances les plus aiguës» (MD: 604). Dans la philosophie poétique de Balzac l'antagonisme est nécessaire à toute œuvre d'art²⁹. Ainsi tout est double et antagonique dans *Massimila Doni*: amour divin ou terrestre; musique céleste ou profane; les deux soirées à la Fenice; l'harmonie et la mélodie, Meyerbeer et Rossini, les deux mélomanes Capraja et Cataneo... et jusqu'au cours d'eau du Saint-Gothard qui tantôt glisse doucement, sans murmure, et devient diamant liquide sans trouble à la surface, et tantôt «se brise en vingt chutes, se casse sur mille gros cailloux» et représente «la plus respectable de toutes les forces vives» (MD: 560-561). Rythme binaire, proprement sensuel, lorsque la progression narrative se joue de montées et de retombées, comme la respiration des corps dans leur étreinte intime, où le désir sans cesse renouvelé, toujours inassouvi parvient à des sommets. Le texte ne procède pas autrement, imitant le rythme propre à l'opéra, avec ses systoles et ses diastoles, et soulignant le caractère libidinal de la musique, jusqu'à la furie amoureuse de toute la salle qui célèbre la fin de *Mosè* (MD: 606) et laisse le médecin français stupéfait.

Quelle savante manière de mimer la musique de *Monsieur Crescendo*, comme on surnommait à Paris le compositeur Rossini ! Mme Hanska n'était peut-être pas si éloignée de la vérité dans son appréciation du texte: "le conte est obscène". Grand amateur de contes libertins, Balzac a cherché à atteindre l'inconscient du lecteur et a su traduire dans *Massimila Doni* une part d'interdit.

Le problème posé à Balzac est celui du caractère propre à la musique: comment la traduire? comment être fidèle au sens lorsque le référent est en fuite? Si un tableau figuratif oriente et conditionne forcément sa lecture interprétative, la musique, elle, n'offre aucune prise. Elle est sans référent immédiat, palpable, visible; et cette poly-

²⁹ Cf. l'affirmation de Balzac dans *Les Illusions perdues* : "tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires, Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie. Il n'y a que Dieu de triangulaire ».

³⁰ Depuis le XVIII^{ème} Siècle, on sait que, contrairement au langage, il y a dans la musique absence du référent, et que cette fuyance du sens rationnel est synonyme de polysémie ou du moins indicative d'un référent multiple. Voir Béatrice Didier (1985: 170) et sa réflexion sur la pensée du musicologue Chabanon, de la fin du siècle.

sémie de l'œuvre musicale offre à l'interprétation un champ presque infini³⁰. Balzac en a bien saisi le caractère. Il en explicite le sens par la voix de Massimila:

Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. Nous sommes obligés d'accepter les idées du poète, le tableau du peintre, la statue du sculpteur; mais chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur ou de sa joie, de ses espérances ou de son désespoir. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer. (MD: 588).

Par son absence même, le référent musical devient multiple, la traduction plurielle, selon le sentiment de chacun. Là est le vrai pouvoir de la musique, et sans doute la supériorité sur les autres arts, la raison pour laquelle Raphaël -selon le mélomane Capraja- a donné dans son tableau la priorité à la musique sur la poésie (MD: 581).

La musique moderne, qui veut une paix profonde, est la langue des âmes tendres, amoureuses, enclines à une noble exaltation intérieure. Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole; elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. Cette puissance sur notre intérieur est une des grandeurs de la musique (MD: 587)³¹.

Et Massimila d'ajouter: «Vous allez voir comment je comprends le Moïse de Rossini!» (MD: 588). L'interprétation de l'héroïne devient le fil conducteur de l'opéra, et par là même de son écriture par le romancier. En vraie «cicerone» (MD: 587), elle en propose une première lecture suivant le déroulement de l'opéra, sans pour autant paraphraser le livret. Elle en souligne chacun de ses grands moments et en donne une saisie d'ensemble, très éloquente. C'est l'un des reproches faits à la nouvelle, cet aspect parfois didactique: Massimila peut sembler pédante tant elle parle comme une musicienne informée.

³¹ Le compositeur Gambara ne s'exprime pas autrement: «Jusqu'ici l'homme a plutôt noté les effets que les causes! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand de tous les arts. N'est-il pas celui qui pénètre le plus avant dans l'âme? Vous ne voyez que ce que la peinture vous montre, vous n'entendez que ce que le poète vous dit, la musique va bien au-delà: ne forme-t-elle pas votre pensée, ne réveille-t-elle pas les souvenirs engourdis? Voici mille âmes dans une salle, un motif s'élance du gosier de la Pasta, dont l'exécution répond bien aux pensées qui brillaient dans l'âme de Rossini quand il écrivit son air, la phrase de Rossini transmise dans ces âmes y développe autant de poèmes différents. [...] La musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes; tandis que les autres arts nous donnent des plaisirs définis » (CH, 1979: 479-480).

Cette connaissance de l'œuvre n'empêche pas l'héroïne de la ressentir au plus profond de son être, et d'en jouir. Seule avec Emilio, elle écoute émue le duo qui termine *Il Barbiere* et, «sublime de la beauté qui reluit dans la sainte Cécile de Raphaël» (MD: 579), lâche un «il n'y a que la musique pour exprimer l'amour» (MD: 578). La musique devient l'expression même de son sentiment. Elle la rapproche de son amant et la prédispose à l'étreinte amoureuse: «Elle avait comme un baiser en fleur sur les lèvres» (MD: 579). Ce sentiment-là, Balzac l'avait pressenti et exprimé à Mme Hanska dans une lettre de 1834:

Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce qu'on aime. C'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés, c'est vivre sous les yeux dont on aime le feu, c'est entendre la voix aimée (CH, t. X: 1545).

Le romancier ne s'en tient pas à cette traduction de l'œuvre, informée, nuancée, intériorisée, qu'en donne Massimila. Il en apporte le retentissement affectif sur chacun. Pour le public vénitien, le drame de la scène biblique - l'histoire de Moïse et du peuple Hébreux, esclave des Égyptiens - n'est pas sans rappeler celui du peuple italien au XIX^{ème} siècle, sous la domination des Autrichiens. La douleur de tout un peuple, traduite dans *la prière des Hébreux*, le grand morceau de Rossini, est à l'image de celle des Italiens. Et la musique devient revanche:

Vieux maîtres allemands, Haendel, Sébastien Bach, et toi-même Beethoven, à genoux, voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante! (MD: 589)

Le parterre applaudit à outrance et redemande la prière. À un Milanais, «il [lui] semble avoir assisté à la libération de l'Italie»; d'autres pensent que «cette musique relève les têtes courbées, et donne de l'espérance aux cœurs les plus endormis» (MD: 606). La roulade et les cris de douleur d'Elcia entraînent une «furie amoureuse» (MD: 605), enlèvent littéralement la salle et arrachent à Massimila un «chantez, [...] chantez, vous êtes libres!» (MD: 607).

En interprétant le drame d'Osiride -l'amour d'un prince pour une Juive- le ténor Genovèse, passionnément épris de La Tinti, tombe en déroute. Pour plaire à la cantatrice et la reconquérir, il essaie d'atteindre à la perfection de son art, mais ne parvient qu'à «bramer comme un cerf» et à tomber dans «un oubli complet et volontaire des lois du goût» (MD: 596). Pour Emilio qui se sent en partie responsable du désaccord entre le ténor et la Tinti, le fiasco de Genovèse est souffrance. Il tourne le dos à la scène, cherche du réconfort dans le regard de Massimila et voudrait échapper au tumulte de la salle. Lorsque le ténor échoue à nouveau, interprétant *Mi manca la voce, mi sento morire*, le désespoir du prince est porté à son comble;

il finit par en concevoir des idées de suicide. Massimila, les yeux mouillés, émue par la réponse d'Elcia au fils du Pharaon, *Ma perchè così straziarmi* (Pourquoi me tourmenter ainsi, quand ma douleur est affreuse?) chasse ses propres inquiétudes en adressant à Emilio «non, deux cœurs si mélodieusement unis ne sauraient se séparer» (MD: 596). À l'écoute de la musique, ses sens devenus plus aigus la tiennent en alerte et cherchent par tous les moyens à retenir son amant; mais au duo déchirant entre Osiride et Elcia, la duchesse «avait peur de voir son Emilio pour la dernière fois» (MD: 606). La cantatrice, de son côté, enragée, pleure à chaudes larmes et reproche au ténor de l'empêcher de déployer ses moyens et de briller. Quant au médecin, esprit positif, il reste à ses pensées et, à l'écoute de la terrible cavatine *O desolata Elcia!*, finit par saisir le mystère qui règne entre le prince et la duchesse et mieux comprendre la souffrance des amants.

Ainsi l'action narrative progresse en se nourrissant de ce qui se passe sur la scène. La vie paisible des Vénitiens en est agitée (MD: 600). Le texte travaille en tissant des liens ténus entre ces deux mondes extérieurs l'un à l'autre: d'un côté la scène, l'opéra de Rossini, l'œuvre d'art; d'un autre le parterre, la société de Venise et le petit groupe d'élus autour de Massimila. Tous interprètent la musique au gré de leur fantaisie, leur trouble personnel ou la douleur. Touchés par la mélodie dans le fond intime de leur être, chacun des personnages - jusqu'aux comparses, tel le mélomane Capraja qui n'est pas sans rappeler l'auteur du récit³² - en donne à voir le retentissement affectif, d'autant que ces esprits, les plus délicats, savent prolonger et développer par la pensée toute jouissance.

Ce n'est donc pas le principe d'érudition qui structure le texte. Balzac ne s'adresse pas à l'intelligence du lecteur, mais à son cœur. Il ne décrit pas les sons, la musique de Rossini. Il en prolonge la portée, et l'infléchit en la colorant des sentiments et des émotions de la duchesse, d'Emilio, du ténor Genovèse, de la Tinti, des deux mélomanes Capraja et Cataneo, de Vendramin et des autres. Chemin faisant, la musique devient le point de convergence de tous les souvenirs, les sentiments, les émotions et les voluptés qu'elle peut accueillir. L'univers du célèbre musicien se voit ainsi doublé, nourri, enrichi d'une constellation d'images. Traversée de toutes ces rêveries, sa musique acquiert une densité, une épaisseur riche de sens.

La nouvelle de Balzac, plus qu'aucune autre, se bâtit sur un système complexe d'échos, de redondances et retentissements. Tout est intimement lié dans le texte

³² Les ressemblances sont tant d'ordre physique que spirituel. Assimilé à un «Diogène passif [...] gros, court et gras» (MD: 581), Capraja appartient à la «classe de rêveurs qui devinent tout par la puissance de leur pensée» (MD: 580).

de ce point de vue délicat, imperceptible et suggestif que sont les rapports subtiles qui le traversent. Tous ces retentissements, ces liens, ces harmonies et contrastes aboutissent à une polyphonie très complexe et fonctionnent dans le texte à la manière des instruments dans un orchestre. Or, en donnant une part entière aux instruments, Rossini reste le spécialiste de l'orchestre. S'il est l'engouement à Paris, c'est non seulement par sa phrase musicale, hérissée de dissonances non préparées, qui donne la première place à la mélodie, mais pour ses fameux effets du *crescendo orchestral*³³ dans lequel il fait entrer les pupitres successivement afin de parvenir au *tutti*. Dans le texte de présentation du *Barbier de Séville*, David Mountfield souligne cette «atmosphère de bouchon de champagne qui est la marque de fabrique de Rossini»³⁴. Berlioz, de même, remarque son finale, avec un grand usage de la percussion:

L'orchestre et le chœur de ce morceau sont construits de telle sorte, la sonorité des voix et des instruments ainsi disposés est si foudroyante que la musique surnage au milieu de ce fracas et que le fluide musical, projeté à flots cette fois, sur tous les points de la salle, malgré ses vastes dimensions, saisit l'auditoire, le secoue, le fait vibrer et que l'un des plus grands effets qu'on ait eu à signaler dans la salle de l'Opéra depuis qu'elle existe est produit (Mongrédien, 1986: 85).

Le texte de Balzac ne procède pas autrement. Avec la volonté de dire la musique, tous les instruments discursifs, narratifs et poétiques se mettent en branle. Accords et dissonances se multiplient dans le texte au rythme de la musique. De même que le musicien «va réveillant chaque source d'harmonie jusqu'à ce que toutes ruissellent dans le *tutti*» (MD: 592), Balzac agite la vie intérieure de chacun jusqu'à l'altération ou l'exaltation, et la prose devient, à l'image de l'opéra de Rossini, un «immense poème musical» (MD: 595).

3. Le retour au tableau de Raphaël.

À l'origine il y a la *Sainte Cécile et les quatre saints*. Puis, en investissant le conte, l'opéra de Rossini devient agent provocateur. La production de *Mosé* au théâtre de la Fenice à Venise bouleverse l'équilibre précaire préexistant. Les amoureux languissant dans les Alpes plient bagages et partent pour assister à l'ouvertu-

³³ Cf. l'histoire de la musique de Mongrédien et le chapitre sur l'opéra italien pour comprendre ce qui a frappé les contemporains de Stendhal et ce que les *dilettanti* de la Restauration trouvaient dans l'œuvre de Rossini (Mongrédien, 1986: 135).

³⁴ Selon David Mountfield dans son texte de présentation du *Barbier de Séville*, p. 62.

re de la saison d'hiver. Les mélomanes, Cataneo et Capraja apparaissent alors, ainsi que Vendramin, l'opiomane, et le médecin français. Les réflexions initiales du conte n'ont d'autre prétention que de «justifier l'étrangeté des personnages en action dans cette histoire» et les «caractères bizarres» (*MD*: 544). Par leur sensibilité ou les abus de la contemplation, la plupart sont en quête d'harmonies supérieures et se laissent pénétrer à l'écoute de la musique. Tout comme la sainte pâmée du tableau de Raphaël, ils s'affranchissent des liens terrestres pour habiter une sphère sublime.

L'effort de Balzac n'est autre que de traduire cet abandon, cet égarement dans le ciel, celui d'Emilio par exemple qui, sous le regard de sa maîtresse «avait le cœur oppressé par tout son sang qui y affluait» et «croyait entendre un concert de voix angéliques» (*MD*: 579). La beauté du texte est due en partie à ce discours métaphorique qui cherche à restituer la rêverie, l'émotion et l'extase. Mais l'évocation ne se fera pas à la manière d'Hoffmann pour qui la musique est un aiguillon qui met l'imagination en branle, un simple tremplin pour la rêverie³⁵. Balzac ne veut pas tomber dans le piège de l'affabulation ni de la paraphrase imaginative ou fantastique, car dans cette dérive possible, il voit une trahison à l'esprit du musicien³⁶.

Balzac sait bien ce qu'il poursuit et ce qui doit le séparer d'Hoffmann: ne pas parler de la musique en *thériaki*, c'est-à-dire en fumeur d'opium:

Lisez ce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent! Il y a des pages empreintes de génie, et surtout dans les lettres de maîtrise de Kreisler. Mais Hoffmann s'est contenté de parler sur cette alliance en *thériaki*, ses œuvres sont admiratives, il sentait trop vivement, il était trop musicien pour discuter: j'ai sur lui l'avantage d'être Français et très peu musicien, je puis donner la clef du palais où il s'enivrait!³⁷

Le défi est d'envergure et la tentative significative et méritoire:

Il faut attendre *Tobias Guarnerius*, en 1832, la curieuse nouvelle d'Émile Deschamps, *Mea Culpa*, en 1833, le délicieux *Fadièze* d'Alphonse Karr en 1834, *Facino Cane* et *Gamba-*

³⁵ Balzac, comme la plupart de ses contemporains, est sous l'influence du conteur allemand. *L'élixir de longue vie* provient du *Don Juan* d'Hoffmann et des *Elixirs du diable*. Voir Laubriet. Cf. également Thérèse Marix-Spire (1954: 231).

³⁶ Cf. l'expérience de George Sand que Balzac fréquente à l'époque, et les affabulations divergentes sur une même symphonie (Thérèse Marix-Spire, 1954: 501).

³⁷ Lettre du 29 mai 1837 de Balzac à Schlesinger, reproduite intégralement par René Guise, dans l'édition de La Pléiade (*CH*, t. X: 1447-1451).

ra en 1836, pour trouver des transpositions d'une certaine valeur. Jusque-là, on se contente d'emprunter au génie d'Hoffmann ses notations les plus superficielles, des détails singuliers et tout extérieurs³⁸.

Le texte n'en reste pas moins traversé de nombreuses rêveries induites par la musique, celle de Rossini, mais aussi par l'amour et l'opium. *Massimila Doni* est riche de ce discours qui restitue l'extase, et l'état de sainte Cécile pâmée, égarée dans le ciel, se retrouve dans le conte, multiplié par tous ceux qui, emportés dans des «cimes éthérées», «dans un air bleu au-dessus des montagnes de neige où réside le pur amour des anges» (MD: 600-601) entendent le concert célestial. Le génie de Rossini «conduit à une hauteur prodigieuse» où les yeux «caressés par des lueurs célestes se plongent sans y rencontrer d'horizon» (MD: 607). Et tour à tour Emilio, Vendramin, Capraja ou Cataneo se dépouillent de leur enveloppe corporelle et des liens terrestres pour embrasser l'infini.

L'Italie conduit à Raphaël. *Sainte Cécile et les quatre saints* a enflammé l'imagination de Balzac qui rivalise avec le maître du cinquecento et produit *Massimila Doni*. Le conte est à son tour investi par le *Mosè in Egitto* de Rossini et sa musique céleste qui restituent le tableau du maître où le chœur des anges s'agrandit et se développe encore pour configurer un vrai décor: tantôt une «porte d'ivoire» (MD: 582), tantôt «un rideau» écarté laisse entrevoir les abîmes supérieurs, un monde de lumière où «des fleurs déplo[ent] leur calices embaumés» (MD: 600)³⁹. Ainsi, la prière des Hébreux délivrés devrait produire cet effet sur chacun, selon Massimila:

Ne croiriez-vous pas voir les cieux entrouverts, les anges armés de leurs sistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums, et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes qui viennent vaincre les impies? (MD: 607).

Reste à se demander si ce paysage de rêverie, ce décor balzacien où plane l'âme, presque toujours semblable à lui-même, n'est pas une fondation imaginaire, la création d'un schème virtuel et symbolique pour dire l'extase dans le roman du XIX^{ème} siècle.

³⁸ Selon Thérèse Marix-Spire dans *Les Romantiques et la musique*, 1954.

³⁹ La musique, selon Balzac, «communique immédiatement ses idées à la manière des parfums» (MD: 582).

Références bibliographiques.

1. Les œuvres de Balzac:

- 1979 *La Comédie humaine*, tome X, «Études philosophiques», éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
 1979 *Massimila Doni* in *La Comédie humaine*, tome X, texte présenté, établi et annoté par René Guise.

2. Ouvrages critiques consultés:

AA. OO.

- 1993 *Balzac: «Le Chef-d'œuvre inconnu», «Gambara», «Massimila Doni», coll. «Analyses & réflexions», Paris, Ellipses.*

ARASSE, D.

- 1996 *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

BAILBÉ, J.-M.

- 1969 *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard.

BONARD, O.

- 1969 *La Peinture dans la création balzacienne*, Genève, Droz.

DIDIER, B.

- 1985 *La musique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. «Puf, écriture».

FOSCA, F.

- 1960 «Balzac» dans *De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel.

LAUBRIET, P.

- 1958 *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier.

LE HUENEN, R. & PERRON, P.

- 1985 «Balzac et la représentation», *Poétique*, n° 61.

MARIX-SPIRE, TH.

- 1954 *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions Latines.

MILNER, M.

- 1981 Introductions, notes et documents à l'édition de *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimila Doni*, par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion.

MONGRÉDIEN, J.

- 1986 *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, Coll. «Harmoniques».

PIERROT, R.

1994 *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard.

PITT-RIVERS, F.

1993 *Balzac et l'art*, Préface de Félicien Marceau, Paris, Ed. du Chêne.

PRADO BIEZMA, Fco. J.

1999 *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Ed. Síntesis.

REBOUL, A.-M.

2001 "L'écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac" in *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13, 63-78. Universidad de Extremadura, Cáceres.

ROSSINI, G.

1992 *Mosè in Egitto*, Azione tragico-sacra in tre atti. Version originale italienne révisée. Libretto Andrea Leone Tottola. Philharmonia Orchestra. Claudio Scimone, Philips.

SATIAT, N.

1999 *Balzac ou la fureur d'écrire*, Paris, Hachette Littératures.

VECCHI, P. de

1982 *Raphaël*, Paris, Flammarion.

“Largo Appassionato” de Ludwig van Beethoven en *La Pulsera de Granate* de A. Kuprin¹

Liudmila Kaida

Universidad Complutense de Madrid
roman@filol.ucm.es

Frecuentemente dos tipos de arte tan distintos como la música y la literatura confluyen en un todo de la mano del escritor o del músico. Y es entonces cuando en la música, el sonido formado por el pensamiento, se convierte en símbolo del contenido, y la música misma restituye la imagen artística del mundo. Pero también es frecuente lo otro: un texto literario en el que el sonido de la música, transmitido por palabras, deja de ser “una dentadura postiza”, y en la interpretación del autor los pensamientos del compositor transcritos en cirílico enriquecen esa imagen del mundo.

En la actual ciencia rusa este fenómeno de la creación se contempla y se investiga como un fenómeno complejo, volumétrico en todas las proyecciones de la percepción e interpretación artísticas. El método de investigación interdisciplinar ayuda a comprender y profundizar en la naturaleza, funciones y regularidades del texto artístico. Así la “pareja” música y literatura resulta estar bajo la atenta mirada de especialistas en arte, críticos literarios, psicólogos, sociólogos y lingüistas. Tomando como base los principios generales del complejo análisis de la obra literaria, propongo mi propia metódica de investigación sobre la influencia mutua entre música y literatura en el caso concreto de un cuento del famoso escritor ruso Alexandr Kuprín, *La pulsera de granate* (Гранатовый браслет).

Con todo esto, los instrumentos de la estilística funcional, y en primer lugar la estilística del texto para la que el problema de la composición se encuentra en el centro de una investigación pluriaspectual, se convierten en “mi clave”. La estilística del texto y el análisis composicional, elaborado éste en su base teórica, se han convertido en estos últimos años en una fuente de creación para los filólogos que se dedican a los problemas de la literatura rusa. En realidad este método les permite leer y oír el texto en la tonalidad de su autor, descubrir el mecanismo del sub-

¹ Traducción del ruso. Aída Fernández Bueno (UCM).

texto y, lo que es más importante, descifrar la "comunicación inversa" entre el lector y el autor.

La música ya hace tiempo que encontró su propia forma de expresión en la literatura. El autor de una obra literaria la utiliza en su interpretación. Desde el punto de vista de la teoría del texto este es un plano implícito que siempre es asociativo y subjetivo.

Y el lector se incorpora a este diálogo no escrito en papel, intentando confrontarlo con sus propia impresión y comprensión. Pero la música, que no está escrita en el papel de música habitual sino con palabras, se manifiesta en los elementos de construcción del texto como el encabezamiento, el epígrafe, las digresiones líricas, la repetición, las citas, etc. Éste ya es el plano textual, explícito, que representa el centro de atención para la estilística del texto. Sería precisamente Mijail Bajtin quien defendiera esta concepción del análisis y escribiera: "... nos interesa la especificidad del pensamiento humanístico, dirigido a las reflexiones, sentidos y significados ajenos realizados y dados al investigador sólo en forma de texto. Por más variados que sean los fines de la investigación, como punto de partida tenemos sólo el texto" (Bajtin, 1986: 298).

La música en las obras de los clásicos rusos es un hecho artístico real. En *La pulsera de granate* Alexandr Kuprin hace sonar la sonata para piano nº 2 de Beethoven llenando el cuento de una pasión romántica. En el relato de Lev Tolstoi *La sonata de Kreutzer*, la sonata para violín y piano nº 47 de Beethoven en realidad influye en el héroe del relato. En otro cuento del mismo Tolstoi, *Después del baile*, el rítmico redoble de tambor está martilleando en la espalda del soldado baqueteado. Las reflexiones sobre la vida y la muerte, sobre lo pasajero y lo eterno encuentran en *Leyenda* de Iván Bunin una profundidad filosófica bajo los sonidos del órgano. Una polifonía literaria y musical verdaderamente impresionante en cuyo misterio de creación nos tenemos que descubrir todavía más.

Además estoy convencida de que la lectura del texto artístico, que es la adivinanza del secreto del autor y la familiarización del filólogo con ella, ya no debe considerarse objetivo propio para la satisfacción del interés personal. Esto se convierte en un problema cultural general.

Así, ante nosotros tenemos uno de los mejores cuentos, en opinión del propio autor y el más discutible, en opinión de la crítica. En la base del cuento hay un episodio real.

Algunos contemporáneos del autor sostenían que *La pulsera de granate* es la historia de amor entre un funcionario de poca monta y una mujer casada con un miembro del Consejo de Estado de Rusia. El mismo Kuprin aseguró que el cuento era un hecho verídico, aunque los críticos literarios de aquel momento percibieron en él un nuevo cuento creado por su fantasía.

No obstante, y por alguna razón, para el autor era particularmente importante que los lectores sintieran la diferencia entre el cuento y la realidad y él estaba dispuesto a defender su verdad artística hasta el final. Hay un hecho cierto: Kuprín, sintiéndose ofendido por la subestimación de su relato, y por la dudas sobre la veracidad de la fábula, retó al escritor Ladisnky a un duelo. El duelo no se celebró gracias a los amigos que con bastante esfuerzo resolvieron el conflicto. Pero algo quedó claro para todos: Kuprín está relacionado con el cuento por algo muy personal, algo que tiene un gran valor aunque con el trascurso de los años ese algo haya quedado sin esclarecer.

De los hechos reales y episodios de la crónica familiar que, de una u otra manera están relacionados con *La pulsera de granate*, dan cuenta los familiares y amigos del escritor. Es interesante hacer notar que la opinión de los contemporáneos sobre el prototipo de Zheltkov - que es el personaje principal del cuento- era unívoca: el héroe de un amor platónico es, sencillamente, un maniático y el suceso en sí, ridículo.

Debido a la influencia de todos estos hechos extralingüísticos, aparece "la predisposición a la lectura", pero la forma del diálogo del lector con el autor permite aclarar unos cuantos misterios artísticos. El primero de ellos se encuentra aquí mismo, en el epígrafe. Se mira extravagantemente, cómo no, "L. van Beethoven, 2 son (op.2, nº2). Largo appassionato".

¿Qué es esto? ¿Un tributo a la moda o una puntería directa sobre una lectura vinculada a otra historia, a otro amor como el que se narra en la *Sonata de Kreutzer* de L. Tolstoi? Parece que el proceder literario que se ha empleado es bastante evidente: dos sonatas de un mismo compositor se convierten en la base filosófica de la obra de dos escritores totalmente diferentes. Kuprín insinúa que todo está en la tonalidad, en la luz musical de las dos historias y en los puntos de vista conceptualmente opuestos que tienen los autores sobre el amor.

Para esto necesitaba Kuprín un epígrafe "musical", para afinar como un diapasón. Él conduce al lector hacia la estructura semántica del texto. En un sistema de complejas relaciones semánticas vinculadas con la estructura composicional del cuento, el epígrafe no aparece como un cuerpo extraño sino que de manera orgánica penetra en la unidad artística del texto.

De esta manera se puede afirmar que el argumento se desarrolla por efecto del epígrafe en dos registros. En el primer caso las palabras le sirven para expresar el movimiento de los acontecimientos, y en el segundo, que resuena como la música, se percibe como si estuviera escrito con notas. Con seis compases beethovenianos.

El primer registro suena abierto y sin semitonos. El amor es la amistad (la princesa y su marido). El amor es el contrato (Ana que no "podía soportar" a los hijos y dio a luz a dos de "un hombre muy tonto"). El amor es un entretenimiento (el

general Anosov). El amor es la humillación, una bufonada, antojos y caprichos estrafalarios...

Ciertamente este esquema propuesto por el autor, por efecto de su pluma, se convierte en una fábula muy interesante para el lector. No obstante, el sentido propio radica en que Kuprín en toda la extensión del cuento intenta proyectar luz sobre su propia concepción de la naturaleza de las relaciones humanas. Y en definitiva resulta que a lo que él llega no se esclarece mediante las palabras, sino por las notas.

El primer compás del segundo registro es el epígrafe mismo. Resonó y se cortó. Él lo interrumpe con el contenido de sus reflexiones y con la descripción de acontecimientos muy cotidianos y aburridos. El lector apenas ha perdido la conexión entre el epígrafe y el texto cuando la música comienza a resonar de nuevo en él. La música del amor, una patética melodía de la vida como acompañamiento de unos hechos que ya han acontecido.

Y como final, no hay y no puede haber resonancias polifónicas de los dos registros. Por el contrario, Kuprín persuade de nuevo al lector de que esta sonata resuena en la vida de una persona muchas menos veces que *La sonata de Kreutzer*. Pero le está más próxima por su estilística poética y por la estructura de texto.

La benévola crítica del momento hizo notar "el fragante encanto" del cuento considerando como su mérito fundamental la iniciación al verdadero amor mediante la oración y la música de Beethoven. Naturalmente estamos hablando de Vera. Pero ¿es así? ¿Está entendida correctamente la idea del autor o las metamorfosis textuales que no fueron advertidas por la crítica de entonces que resultaron fuera del dominio del propio autor, y que crearon, en definitiva, un retrato absolutamente distinto?

Voy a intentar explicarlo. La frialdad y la arrogancia de Vera no son rasgos de su retrato, sino cualidades relevantes que la traicionan en los momentos más críticos. El texto del autor es impasible pero no incoloro y, superponiéndolo a la percepción del lector de esta mujer "majestuosamente serena" y aristocráticamente sutil, le empuja a ver el personaje de otra manera, para quien resulta que el mar "presiona con su plano vacío" y aburre.

El autor es horriblemente cruel con Vera también en el episodio relacionado con los regalos para el día onomástico. Sus reacciones y valoraciones denuncian a una persona primitiva, terrenal, inclinada al narcisismo e incluso dura de corazón. El regalo del marido "le alegró", el regalo de Ana es "un pensamiento extravagante", pero la pulsera de granate es todavía más - es "como la sangre". "Una mujer auténtica", advierte Kuprín. En el sentido de que es una mujer absolutamente terrenal, simple y corriente. Supongamos otro sintagma "amor auténtico". ¿Sienten la diferencia?

El autor ha dotado a Vera de muchos rasgos positivos, rasgos que percibió el héroe enamorado, y utilizando todos los medios posibles, se intenta persuadir también al lector de que ella es digna de amor. Pero una lectura actual del texto, las destrezas actuales para descodificar los oscuros vericuetos del significado del subtexto, muestran lo poco convincentes que fueron los arrobamientos de los críticos del pasado.

No, ésta no es una mujer a la que parezca necesario adorar como a un icono. Y la oración en sus labios que resuena a la música de Beethoven no es su fuerte. Cuanto más a propósito de, según sus palabras, "un difunto con un apellido ridículo".

Más adelante aún hay un drama mayor de autor. He aquí el texto de Kuprín: "Soy amiga de su difunto inquilino, - dijo ella, sorteando palabra a palabra". Fíjense: ése "su difunto inquilino", esa mirada de la heroína al cadáver de Zheltkov. Una cita más de Kuprín - "parece que intencionadamente le han puesto al muerto, aunque le es absolutamente igual, una almohadilla blanda y tan pequeña". ¿Qué es esto sino una gélida y cínica corriente de pensamiento? No hay nada que decir sobre la delicadeza espiritual con la que nos querían convencer. El texto desbarata la intención artística del autor.

Finalmente en la última, la décimo tercera parte del cuento que es la más importante en el plano semántico, todo va volviendo a su lugar. Resuena, por fin, la antes declarada en el epígrafe sonata número 2 de Beethoven, y Kuprín, sirviéndose de la objetiva modalidad de las formas verbales cuyo plano expresivo es de cero, hace un decidido esfuerzo para llevar el velero argumental a un puerto de conformidad de almas previamente indicado. Pero el efecto estilístico del episodio resulta simplemente inesperado, contradictorio respecto a la concepción previa de la estructura semántica del cuento. Ni en el texto ni en el propio subtexto el autor consigue convencernos de que Vera entendiera lo que significa el amor auténtico. Sus lágrimas de purificación no son más que una garantía para su propia tranquilidad. Los seis compases de la sonata de Beethoven coinciden con los seis conjuros bíblicos. Vera escucha esta música pero yo creo que no la siente. Incluso su última cita con el hombre que la amaba se la confía a su amiga Zhenia que, cito a Kuprín, "tocará aquel mismo fragmento de la segunda sonata que le ha pedido este difunto...".

No, no le pidió esto en la carta. No le pidió nada sobre "aquel mismo fragmento", sino sobre toda la obra. Porque la concepción filosófica que Beethoven tiene de la vida, de la felicidad, del sufrimiento y del amor sobreentiende, aunque sea de forma momentánea, una armonía de almas capaz de conducir a la purificación y al perdón. Vera solamente quiere escuchar este fragmento para poder sustraer de esa música divina tan necesaria para ella la absolución de sus pecados. El perdón

está falsificado. La armonía de almas no se había producido ni siquiera por un instante en vida del héroe ni ocurriría después de su muerte.

El intrigante epígrafe, al igual que una excelente escopeta colgada en la pared, a la que tantas veces se refirió Stanislavsky, "disparó". No podía dejar de hacerlo. Es una sonata en honor al espíritu humano, dirigido hacia la fuerza y belleza divinas, a un sublime sacrificio por el amor. Y ya está tocada.

El mismo Kuprín confesaba que releendo "La pulsera de granate" lloraba. ¿Por qué? Esto siempre seguirá siendo un misterio.

Reseñas Bibliográficas:

KAIDA, L.

1998 *Filología rusa moderna. Nueva vertiente*, Madrid, Ediciones del Orto.

2000 *Композиционный анализ художественного текста*
(*El análisis compositivo del texto artístico*), Москва, Флинта.

БАЙТІН, М.

1986 *La estética de la creación verbal*. Madrid.

Presencia y Función de la música en *Alexis o el tratado del inútil combate* de Marguerite Yourcenar

Jean- Pierre Castellani

Université de Tours (Francia)
castellani@univ-tours.fr

*Alexis o el tratado del inútil combate*¹ primer texto narrativo de Marguerite Yourcenar, publicado en 1929, se presenta bajo la forma singular de una larga carta de despedida que dirige un hombre, Alexis, a su esposa Monique, es decir que se trata de una forma de discurso autobiográfico, siendo el yo del narrador el autor de tal carta. Como se sabe el discurso de/a sí mismo es una manera de hablar sin ser interrumpido, y es lo que hace de modo explícito Alexis, quien interpela muchísimas veces a su mujer sin darle nunca la palabra. Es de notar que el epígrafe del texto indica : «A lui-même»², «A sí mismo», confirmando que la voz personal del texto es central y se preocupa por su propio destino más que del destinatario³. Recordemos que el *epígrafe* es un texto breve, cita o sentencia, que figura a la cabeza de un texto (obra o capítulo) para orientar su interpretación o dar su finalidad. Es cierto que la técnica y la retórica de la correspondencia, que viene a ser un como monólogo del protagonista, facilitan su examen de conciencia, mejor que la estructura tradicional de la novela como la misma Yourcenar lo reconoce en su prólogo redactado en 1963.

¹ Adoptaremos la traducción española propuesta por Emma Calatayud, *Alexis o el tratado del inútil combate*, Madrid, Alfaguara, 1977, aunque nos parecería más oportuno traducir el título de la obra de modo más literal, y desde luego más fiel, por «Alexis o el tratado del combate vano». Señalemos, además, la anomalía grave que consiste en dar, en la versión española, como un tuteo el discurso a la tercera persona de Alexis a su esposa, lo que crea una seria distorsión con el texto francés, si bien es cierto que el sistema lingüístico y social español no tiene el mismo uso del usted y del tú que el francés.

² Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, Coll. Folio n°1041, 1971, p. 9. De ahora en adelante, las citas del texto están sacadas de esta edición. Damos entre paréntesis después de la sigla A la referencia a la página.

³ De modo inadmisibile la versión española escamotea este epígrafe que no aparece traducido en absoluto, lo que es una traición del texto original.

Por otra parte, siguiendo entre otros a Hegel, se suele decir que la música es la mejor expresión de la interioridad y de la vida íntima del espíritu humano, otorgándole, en esta perspectiva, una especie de superioridad frente al texto literario. Dos motivos esenciales nos permiten asociar el texto de Yourcenar con la música: por un lado, estamos frente a una carta de ruptura en la cual Alexis, al explicar esa decisión, practica una introspección dolorosa y atormentada, con una voz que se quiere sincera pero que no logra verbalizar claramente su verdad de marginado, y por el otro, siendo el protagonista, desde niño, aficionado a la música y luego pianista, puede ser interesante buscar la relación que puede establecerse entre su arte y el itinerario afectivo que lo va a llevar al fracaso en su vida de casado. Porque, como lo veremos, la música va a desempeñar un papel fundamental en la formación y en la evolución de este personaje, sea por su presencia sea por su ausencia, hasta el punto de plantear una rivalidad entre la escritura propiamente dicha, o sea la comunicación por un trabajo lingüístico, que no llega a comunicar los secretos más ocultos de un ser que no puede confesar su homosexualidad, ni siquiera nombrarla, y la música, forma de expresión que es su vocación profunda y que se va a presentar, al final de un recorrido lleno de incertidumbres, dudas y rodeos, como el instrumento que le revelará su auténtica personalidad.

En esta carta Alexis procura convencer a su esposa de que no tenía otra solución que romper con ella: de hecho el discurso es un borrador, la búsqueda de la mejor forma para dar su confesión que, por sus permanentes matices, sus esfuerzos lentos y penosos para ser sincero, sus incesantes circunlocuciones, en el sentido etimológico de la palabra, o sea la manifestación larga y laboriosa del pensamiento, reflejan el estado de ánimo de su autor. Por cierto, encontramos en este texto de juventud (Yourcenar lo escribe cuando tiene tan sólo 24 años, la edad precisamente de su personaje) una gran parte de los temas que va a desarrollar luego en su obra: la meditación sobre el dolor y la enfermedad, las reflexiones sobre la voluptuosidad, las relaciones complejas del ser humano con su cuerpo, las tentaciones de lo prohibido en la vida de los sentidos, la obsesión por la felicidad, la dialéctica entre pasión y razón, el miedo al porvenir. Sin embargo, hay algo singular en Alexis que encuentra su modalidad más perfecta en este mismo texto, es la presencia de la música, no como tema secundario o anecdótico sino como elemento-eje de su destino.

Alexis, en esta carta, rompe un silencio de tres años que se ha vuelto inaguantable por no aclarar y no hacer público el secreto de su homosexualidad, y trata de explicarle a Monique los motivos de su decisión de ruptura dando la cadena y el encadenamiento de elementos que explican la imposibilidad de seguir viviendo con

ella, desde su infancia hasta su experiencia de vida común a su lado. Desde el principio afirma su meta :

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire (A, 19).⁴

Todo parte de su condición de artista que hace que está convencido de que la música es el medio privilegiado, superior a la escritura para traducir, transmitir, interpretar en el doble sentido de la palabra, sus sentimientos. Proclama de modo rotundo:

J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage [...] Ecrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords (A, 19)⁵.

He aquí afirmada, desde el inicio de la explicación, por qué esta carta es, ante todo, una argumentación, la clave de la actitud de Alexis: en la escritura autobiográfica las palabras son, para él, un obstáculo, no permiten decir la vida, dar la voz al ausente que es nuestro «yo» pasado, se siente pobre y frustrado con el lenguaje mientras que, con la música, va a encontrar su verdadero medio de expresión, sobre todo para confesar los tormentos provocados por la conciencia de su marginalidad y de su culpa y desvelar los secretos acumulados. La condición de músico, o mejor dicho el nacimiento del artista en él mismo con el paso del silencio a la música, son esenciales para entender su actitud.

Primero quiere expresar el silencio de su casa de Woröino y sólo la música se lo permite :

[...] tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la

⁴ «Esta carta, amiga mía, será muy larga» (Alf, 25). A partir de ahora damos también en nota la traducción española tal como aparece en la versión publicada por Alfaguara, seguida de la sigla ALF (Alexis, Alfaguara) y la referencia a la página. Por otra parte, apuntemos que, curiosamente, la reflexión «Je n'aime pas beaucoup écrire», importante al principio de una carta tan larga y significativa de la actitud de Alexis, no se da en la versión española.

⁵ «He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento, pero me parece que las palabras escritas lo traicionan todavía más [...] Escribir es una elección perpetua entre mil expresiones de las que ninguna me satisface y, sobre todo, no me satisface sin las demás. Yo debería saber, sin embargo, que sólo la música permite la coordinación de acordes» (ALF, 25).

musique, car la musique n'est pas indiscrete, et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérent au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ça a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire (A, 29-30).⁶

Así que todo el discurso de Alexis que habla después de la experiencia, va a ser un himno a la música, una defensa de su valor supremo en la construcción definitiva de su ser y en la traducción de su «yo» más íntimo, en definitiva una reivindicación de artista.

Por eso, destaca en sus recuerdos infantiles, la visión de un grabado en el pasillo de la casa donde se representa a un grupo de personas que escuchan a un músico, embelesados porque la música les revela algo. Confiesa:

La musique me mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s'immobilisât, sauf le battement des artères; que la vie s'en fût allée hors de mon corps, et qu'il fût bon d'être si fatigué. C'était un plaisir; c'était aussi presque une souffrance. J'ai trouvé toute ma vie le plaisir et la souffrance deux sensations très voisines ... (A, 31).⁷

A partir de esta confesión inicial, Alexis construye, en el relato de su vida pasada, un paralelismo permanente entre la práctica tradicional de la escritura que no le satisface al encontrar rápidamente sus límites, y la de la música que lo llena. La relación con Monique va a ser central en esta dialéctica: cuando se casa, la voz de la música se va a callar en él mientras que cuando decide huir de ella se refugia en la música que se vuelve de este modo no solamente un amparo sino también y sobre todo una vía de liberación creadora y de afirmación de sí mismo. Volver a la música será pues una forma de renacimiento, y destruir la relación con Monique, y el porvenir que puede representar el niño Daniel, fruto de esa relación, la mejor manera de volver a la vida y de superar su culpabilidad traumatizante.

⁶ «Y todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho. Quizás por eso me hice músico. Era necesario que alguien expresara aquel silencio, que le arrebatara toda la tristeza que contenía para hacerlo cantar. Era preciso servirse para ello, no de las palabras, siempre demasiado precisas para no ser crueles, sino simplemente de la música, porque la música no es indiscreta y cuando se lamenta no dice por qué. Se necesitaba una música especial, lenta, llena de largas reticencias y sin embargo verídica, adherida al silencio para acabar por meterse dentro de él. Esa música ha sido la mía. Ya ves que no soy más que un intérprete, me limito a traducir» (ALF, 39).

⁷ «La música me ponía en un estado de entumecimiento muy agradable, un poco singular. Parecía como si todo se inmovilizara, salvo el latir de las arterias; como si la vida hubiera huido de mi cuerpo y fuera muy bueno estar tan cansado. Era un placer, era casi un sufrimiento. Durante toda mi vida he pensado que el placer y el sufrimiento son dos sensaciones muy parecidas» (ALF, 40-41).

El arte que es su oficio (da clases particulares y más tarde conciertos públicos) se vuelve un revelador de su personalidad, una vía de acceso a su identidad, una manera de explicar lo que le ha pasado y de justificar su decisión. El contacto y la práctica de la música van a estar presentes a lo largo de su vida, van a ritmar el relato de su infancia y de su adolescencia y de su experiencia existencial con Monique. La música ocupa un lugar central en la lucha que va a emprender para liberar su verdadera naturaleza mientras que las palabras van a impedir esa confesión y esa liberación: «Mais vous le voyez, j'hésite; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer» (A,21).⁸ En el relato de los primeros años de su vida son sistemáticas las referencias a la música: la de Cimarose que tocaba a petición de las ancianas porque les recordaba su juventud, el abuelo de la casa de Woróino que también pedía música. Cuando cae enfermo escucha los ruidos, está preso de la más absoluta soledad y angustia y la música le salva:

Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais à moi-même, une musique montait en moi. C'était d'abord une musique funèbre, mais elle cessait bientôt de pouvoir être appelée ainsi, car la mort n'a plus de sens là où la vie n'atteint pas, et cette musique planait beaucoup au-dessus d'elles. C'était une musique paisible, paisible parce qu'elle était puissante. Elle emplissait l'infirmerie, elle me roulait sous elle comme dans un bercement d'une houle régulière, voluptueuse, à laquelle je ne résistais pas et pendant un instant je me sentais calmé (A, 48).⁹

Se cura pues gracias a la música que hace de calmante en esas circunstancias, confiesa a su madre que quiere ser un gran músico, le fascinan los músicos cíngaros vagabundos que pasan por las carreteras y cuando experimenta las primeras tentaciones sensuales prohibidas, ese impulso homosexual que no puede confesar, la música es un consuelo y le permite superar su sentimiento de culpabilidad : «La musique, cette joie des forts, est la consolation des faibles» (A, 80).¹⁰ El acuerdo con la vida, el acorde con su destino de joven profesor le viene de la práctica de la música :

⁸ «Pero ya lo ves: vacilo. Cada palabra que escribo me aleja un poco más de lo que yo quisiera expresar» (ALF, 27).

⁹ «Y lentamente, como una especie de respuesta que yo me daba a mí mismo, una música se elevaba dentro de mí. Al principio era una música fúnebre, pero pronto ya no se la podía llamar así porque la muerte no tiene sentido allí donde la vida no alcanza y aquella música planeaba muy por encima de ellas. Era una música apacible y sosegada porque era poderosa. Llenaba la enfermería, me envolvía como el balanceo de un lento oleaje voluptuoso, al que no podía resistirme y por unos instantes me sentía tranquilo» (ALF, 64).

¹⁰ «La música, alegría de los fuertes, es el consuelo de los débiles» (ALF,107).

¹¹ «La música me transporta a un mundo en donde el dolor sigue existiendo, pero se ensancha, se serena, se hace cada vez más quieto y más profundo, como un torrente que se transformara en lago» (ALF, 108).

La musique me transporte dans un monde où la douleur ne cesse pas d'exister, mais s'élargit, se tranquillise, devient tout à la fois plus calme et plus profonde, comme un torrent qui se transforme en lac (A, 81).¹¹

Da sus primeros conciertos, acompañado por el genio de Chopin o Mozart, experimenta la plenitud del éxito delante del público. Pero cuando la Princesa de Mainau le invita a vivir en el castillo de Wand, por su capacidad de intérprete tiene que tocar músicas triviales o superficiales delante de gente de la alta sociedad, y sobre todo le organizan de modo forzado una relación sentimental con Monique y se casa con ella a los 22 años, o mejor dicho lo casan con ella. A partir de entonces abandona la música y se vuelve colérico, irascible, distinto:

J'avais complètement abandonné la musique. La musique faisait partie d'un monde où je m'étais résigné à ne plus jamais vivre. On dit que la musique est l'univers de l'âme; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons. Le silence qui succède aux accords n'a rien des silences ordinaires: c'est un silence attentif; c'est un silence vivant. Bien des choses insoupçonnées se murmurent en nous à la faveur de ce silence, et nous ne savons jamais ce que va nous dire une musique qui finit (A, 107-108).¹²

La estancia en Viena es pues infeliz y la vida con Monique a pesar del nacimiento del hijo un auténtico fracaso. Monique representa, por lo tanto, un doble peligro para él: por una parte, siendo mujer, le intensifica el traumatismo de su secreto sexual, y la organización de la vida de matrimonio le aleja del arte y le amputa pues de su razón de vivir, de su equilibrio, de su vocación. El nacimiento de Daniel, de modo paradójico, le aleja definitivamente de su mujer, provoca su propia muerte y crea en él un deseo intenso de huir de este sistema y de volver a lo suyo, a su intimidad, es decir a su música, y de ahí su decisión de abandonar a la familia: «Ce fut dans cette tristesse que la musique revint à moi» (A,118).¹³ Alexis re-nace entonces, como artista, comprende que lo anterior era una mentira, un equívoco, una trampa. Y entonces cuenta el episodio clave de la vuelta al piano, la víspera de su regreso a Viena: «Un soir, en septembre, le soir qui précéda notre

¹² «Había abandonado la música. La música formaba parte de un mundo en el que me había resignado a no vivir nunca más. Se dice que la música es el universo del alma; puede ser, amiga mía; pero esto prueba simplemente que el alma y el cuerpo son inseparables y que una contiene al otro como el teclado contiene a los sonidos. El silencio que sucede a los acordes no tiene nada que ver con un silencio corriente : es un silencio atento, es un silencio vivo. Un montón de cosas insospechadas bullen dentro de nosotros al amparo de ese silencio y nunca podemos saber lo que va a decirnos una música que acaba» (ALF, 144).

¹³ «Fue con esa tristeza como la música volvió a mí» (ALF, 157).

¹⁴ «Una noche, en el mes de septiembre, la noche que precedió a nuestro regreso a Viena, cedí a la atracción del piano que había permanecido cerrado hasta entonces» (ALF, 158).

retour à Vienne, je cédai à l'attirance du piano qui jusque là était resté fermé» (A,118).¹⁴ La música interior provoca su liberación, se da cuenta de que estaba secuestrado, ahogado, aplastado. La contemplación de sus manos, el reencuentro con la sensación táctil que nace de la armonía entre su propio cuerpo y el del piano dan lugar a este discurso encantatorio de homenaje:

Et ce fut à ce moment que mes mains m'apparurent. Mes mains reposaient sur les touches, deux mains nues, sans bague, sans anneau – et c'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante. Mes mains (j'en puis parler, puisque ce sont mes seules amis) me semblaient tout à coup extraordinairement sentives; même immobiles, elles paraissaient effleurer le silence comme pour l'inciter à se révéler en accords. Elles reposaient, encore un peu tremblantes du rythme, et il y avait en elles tous les gestes futurs, comme tous les sons possibles dormaient dans ce clavier. Elles avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes invisibles; elles avaient dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis. Souvent, je les avais tenues levées, dans l'attitude de la prière; souvent, je les avais unies aux vôtres, mais de tout cela, elles ne se souvenaient plus. C'étaient des mains anonymes, les mains d'un musicien. Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et, par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. C'étaient des mains effacées, aussi pâles que l'ivoire auquel elles s'appuyaient, car je les avais privées de soleil, de travail et de joie. Et cependant, c'étaient des servantes bien fidèles; elles m'avaient nourri, quand la musique était mon gagne-pain; et je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui. Mes mains, Monique, me libéreraient de vous. Elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte; elles m'ouvraient, mes mains libératrices, la porte du départ (A,120-121).¹⁵

¹⁵ «Y fue en aquel momento cuando se me aparecieron mis manos. Reposaban sobre las teclas, dos manos desnudas, sin sortijas ni anillos, y era como si tuviera ante mis ojos a mi alma dos veces viva. Mis manos (puedo hablar de ellas puesto que son mis únicas amigas) me parecían de repente extraordinariamente sensitivas; incluso inmóviles parecían rozar el silencio como para incitarlo a revelarse en acordes. Reposaban, todavía un poco temblorosas del ritmo, y había en ellas todos los gestos futuros igual que dormían los sonidos dentro del teclado. Habían anulado alrededor de los cuerpos la breve alegría de los abrazos; habían palpado, en los teclados sonoros, la forma de las notas invisibles; habían, en las tinieblas, encerrado con una caricia el contorno, de los cuerpos dormidos. A veces las había tenido levantadas en actitud de oración, a veces las había unido a las tuyas, pero de todo eso ya no se acordaban. Eran manos anónimas, las manos de un músico. Eran mi intermediario, a través de la música, ante ese infinito al que llamamos Dios, y por las caricias, mi forma de contacto con la vida de los demás. Eran manos borrosas, tan pálidas como el marfil sobre el que se apoyaban, porque yo las había privado de sol, de trabajo y de alegría. Y sin embargo, eran unas sirvientas muy fieles; me habían alimentado, cuando la música era mi *gana-pan*; y empezaba a comprender que hay algo de belleza en vivir del arte, puesto que nos liberamos de todo lo que no lo es. Mis manos, Mónica, me liberarían de tí. Podrían tenderse de nuevo sin obstáculos. Mis manos libertadoras me abrían la puerta de la salida» (ALF, 162-163).

De modo significativo esas manos entonces no llevan el anillo que simbolizaba el pacto diabólico con Monique, que le daba un sentimiento de culpa, de caída imposible de confesar, de hacer pública, de compartir y lo encaminaba a la frustración más profunda, a la imposibilidad de decir la verdad, su verdad secreta, mientras que, al contrario, firma un pacto con la música, con la actividad artística y la creación. Ya no son las manos, tan presentes en la obra de Yourcenar, protectoras en la madre, o asfixiantes en el caso de la esposa, sino las suyas, con ese narcisismo y ese egocentrismo propio del artista preocupado por su salvación. Y añade:

Peut-être, mon amie, est-il absurde de tout dire, mais ce soir-là, gauchement, à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains.¹⁶

La carta de Alexis es, en definitiva, el relato del nacimiento de un artista que se crea como tal, liberándose de las trabas de la sociedad. Tenía que pasar Alexis por ese lento proceso doloroso, con tantas caídas y recuperaciones, en el cual se hace imposible el amor por Monique para recuperar su condición de artista. Con la música se vuelve inocente y, por fin, libre.

¹⁶ «Quizás, amiga mía, sea ridículo contarlo todo, pero aquella noche, torpemente, igual que se sella un pacto con uno mismo, besé mis dos manos» (ALF, 163).

La izquierda hegeliana y el rufián: de *La ópera del mendigo* a Mackie Cuchillo

Dámaso López García

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Inglesa II
dlopez@filol.ucm.es

Es sorprendente que *La ópera del mendigo*, del dramaturgo John Gay, no haya atraído la atención de estudiosos que pudieran haber desarrollado análisis en los que hubiera figurado el punto de vista de la historia del pensamiento, de la historia literaria, del estudio de las relaciones entre las diferentes formas expresivas, de la sociología o, de forma más general, del ensayo. Ha atraído esta obra, eso sí, a todo un industrioso enjambre de especialistas en el teatro lírico del siglo XVIII, especialistas en el siglo XVIII o, lisa y llanamente, especialistas en John Gay. Fuera del recinto mágico y virtualmente secreto de la investigación literaria y erudita, apenas ha habido un esfuerzo crítico para situar la obra de John Gay en el centro de las preocupaciones del mundo moderno. En punto a atención y a calidad de esa atención, compárese al dramaturgo con su contemporáneo Jonathan Swift, para advertir inmediatamente que la presencia de John Gay, incluso para el lector interesado, es de naturaleza esquiva, es una presencia a la que debe acudir el lector por su propio pie, sin que, dicho sea de forma general, gobiernen su atención las referencias de otros estudiosos. Sin embargo, no son pocos los méritos que brinda esta ópera desde todos los modos de análisis reseñados. Bien sea como precursora, bien sea como ejemplo acabado de algunas de las inquietudes mayores que todavía hoy definen las relaciones de las clases sociales y de las sociedades humanas, *La ópera del mendigo* ofrece un variado surtido de estímulos, para entender el mundo actual, que no debe desdeñarse con ligereza.

El lector o el espectador español, sin ir más lejos, pocas veces es consciente de que el tebeo de Maqui Navaja o la serie de televisión del mismo protagonista tienen su origen remoto, pero todavía fácilmente identificable, en la obra de John Gay. Ambas representaciones de Maqui Navaja tienen en común una idealización de la vida de la delincuencia, una crítica de las formas de la delincuencia propias de las clases altas y de los agentes del poder, que habitualmente permanecen impunes, y una glorificación del egoísta hedonismo de quien sabe burlar las limitacio-

nes de una sociedad que sólo desea regirse por el cálculo del interés, más, en fin, esa clase de admiración reservada a quien sabe burlar, asimismo, el sistema policial y judicial que sirve para la represión de los delitos. Para establecer una comparación que pudiera resultar interesante, debe tenerse en cuenta que la idealización del mundo que vive en esa zona de penumbra a dos dedos de la delincuencia o dentro de ella ya había empezado, con timidez, en los dos siglos anteriores, en los siglos XVI y XVII —piénsese en el mundo de la picaresca, como representante de esta forma de idealización—, pero aún no había llegado, por ejemplo, a la apoteosis de la figura del pirata que lleva a cabo el Romanticismo. El delincuente, en las sociedades modernas, ha sido exonerado del sentido del pecado que encerraban sus actos y, en un paso siguiente, del sentido de culpa vinculado a ellos. El delincuente ha dejado de ser un azote de la comunidad para convertirse en su víctima, a la que debe protegerse de forma especial a través de toda una serie de medidas penitenciarias y de resocialización. El delincuente, no hace falta decirlo, a quien se ha liberado de estas cargas es el delincuente de las clases desfavorecidas. Al delito cometido por representantes de las clases altas, sin embargo, no le ha alcanzado su cuota de lenidad. El siglo XVIII, a través de algunos de los memorables personajes de *La ópera del mendigo*, da un paso decisivo en aquella dirección. Macheath, el atracador protagonista de la obra, representa ya al malhechor que exhibe una conciencia política de su situación y de la situación de los demás. Su delincuencia es, de todos modos, de guante blanco, está más sugerida en la obra que presentada con crudeza, lo cual la convierte en aceptable para un público que no habría admitido que el protagonista y héroe de una obra fuera reo de delitos graves. Quizá la posición central del siglo XVIII, su equidistancia respecto de la tímida revisión de los valores de los siglos inmediatamente anteriores y respecto del simbolismo provocador y desmesurado del Romanticismo, solicita una visión del delincuente en su contexto, relacionado con el resto de los ciudadanos de quienes apenas se diferencia, sometido a unas reglas que bautizan los actos como delitos según la clase social del infractor.

El lector y el espectador alemanes, por su parte, tienen otras referencias, que pueden resumirse muy adecuadamente en el nombre de Bertolt Brecht. Este autor, primero en una obra de teatro musical, *La ópera de cuatro cuartos*, de 1929, y luego en una novela, en la que vuelven a aparecer personajes y asuntos de la obra anterior, *La novela de dos centavos*, de 1937, se interesa por la descripción del mundo que representa Mackie Cuchillo. Téngase en cuenta que, a pesar de la variedad de nombres con la que se han conocido estas dos obras en sus versiones en lengua española, en alemán los títulos son algo más parecidos: *Die Drei Groschenoper* y *Dreigroschenroman*, respectivamente. El parecido justifica la continuidad o el desarrollo entre una obra y otra, su comunidad de intereses.

Si Maqui Navaja y Mackie Cuchillo, este último el personaje de la obra teatral y de la novela de Bertolt Brecht, tienen su antepasado común en Macheath, ¿cómo es que el lector no ha mostrado más interés por conocer la obra a la que debe reconocérsele tan distinguida descendencia? Acaso entre los fines de John Gay y los fines de Bertolt Brecht puedan señalarse diferencias fundamentales en lo relativo a la función de la crítica, del arte y de las responsabilidades morales del arte. Pero en las obras de Brecht pesa como una losa la subordinación de la creación estética a la ideología que quiere defender o explicar.

La obra de John Gay ofreció al espectador una serie de elementos que difícilmente podrán reunirse de nuevo en las mismas condiciones en las que se conocieron en el momento de su estreno. Sin ir más lejos, el público espectador que se sentó en las butacas del teatro de John Rich, Lincoln's Inn Fields, el 29 de enero de 1728 (Roberts 1969: XII), representaba exactamente a la clase social a la que se satirizaba en la ópera. Los amigos de John Gay llevaron al teatro a una buena representación de la aristocracia e incluso se sentó entre el público la víctima principal de la sátira de Gay, el primer ministro, Robert Walpole (Roberts 1969: XVII). Se hacía uso también de un elemento, la ironía, que suele ser aliado de la sátira, pero que no siempre la acompaña de forma necesaria. Debe recordarse que, según la definición de Dryden, la ironía era de verdad efectiva sólo cuando conseguía que a alguien le cortaran la cabeza sin que el interesado se diera cuenta. Siguiendo al pie de la letra esta indicación, ¿cómo puede saber alguien que ha sido satirizado? Puede decirse que, en el más extremo de los casos, lo censurable de su conducta será sólo un secreto para sí mismo, pues podrá seguir caminando como si no le hubieran cortado la cabeza, mientras que quienes lo rodean serán conscientes de lo ocurrido. Debe considerarse un último elemento. Despertando toda clase de celos más entre los gestores culturales que entre los aficionados, triunfaba en aquellos momentos en Londres la ópera italiana. Incluso un autor como Daniel Defoe, por ejemplo, escribió un breve ensayo en el que proponía que se tomaran medidas urgentes para evitar la excesiva presencia de músicos, cantantes y compositores italianos —*Augusta Triumphans: Or, The Way to Make London the Most Flourishing City in the Universe*, publicada precisamente en 1728—. La parodia, pues, tenía un valor propio en la obra de John Gay. El público de *La ópera del mendigo* era el mismo público que se recreaba con las óperas italianas.

La obra Brecht, *La ópera de cuatro cuartos*, se separa de forma tajante de la obra de John Gay. Su Peachum, el perista, es más bien una suerte de Monipodio, pues no tiene muchos de los rasgos del Peachum británico. Su compañía es una compañía dedicada a explotar sistemáticamente y en régimen de monopolio la caridad del pueblo. Por otra parte, mientras John Gay se esfuerza en subrayar la armónica continuidad entre el mundo del delito y el mundo honrado, Brecht dirige sus

esfuerzos en el sentido contrario: desea señalar la discontinuidad paródica de la sociedad de los delincuentes y la sociedad honrada. La separación es tan completa que Mackie Cuchillo, «salteador de caminos» (Brecht 1967: 34), y sus compinches sólo conocen de la sociedad no delictiva a los representantes de su autoridad, es decir, al reverendo Kimball y al jefe de policía.

La tesis fundamental de estas dos obras de Brecht —entre ellas sólo puede señalarse una diferencia de énfasis—, es que es la propia condición humana lo que se ha degradado. No se trata, pues, de que haya posibilidades de redención o de liberación para la sociedad, nada de eso. Se ha empujado a la sociedad a su encanallamiento o ha sucumbido a los encantos de la degradación de tal manera que lo contaminado es nada menos que toda la raza humana. Las posibilidades de regeneración de ésta, a juzgar por estas obras, son escasas o inexistentes. La pregunta que se hará el lector, necesariamente, debe interrogarse por las posibilidades políticas reales de regeneración de quien se halla tan postrado que ni siquiera es consciente de su propia degradación. Las obras crean en el lector la impresión de un círculo vicioso. Si quien debe alzarse contra la opresión ya está tan degradado que no será útil en esa lucha, ¿por dónde empezar? El más ínfimo representante del lumpen-proletariado, Fewcoombey, se imagina en la *Novela de dos centavos* cómo lo apostrofará su patrono: «El desarrollo de todos los seres vivos de este planeta no se concibe sino con base en la rivalidad. Sin la rivalidad no habría evolución». (Brecht 1970: 292). No se trata tan solo de que el proletariado haya aceptado una filosofía despiadada que, en realidad, corresponde a quienes se juegan intereses cuya conservación suscita la envidia del prójimo. Esta tesis, después de todo, podría encajar sin dificultad dentro de la doctrina marxista más o menos ortodoxa. Lo que ya no está tan claro es que sea igualmente marxista el que la rivalidad universal sea la fuerza motriz de la evolución.

El perista Peachum, en las canciones finales del primer acto de *La ópera de cuatro cuartos*, hace las siguientes declaraciones: «Tu hermano, que tanto te quiere / Si comer solo prefiere, / Te pisoteará sin aviso». (Brecht 1967: 44). Más adelante, expresa lo que opina sobre el amor: «Y tu mujer, que a ti te quiere, / Si otro amor ella prefiere, / Te pisoteará sin aviso». (Brecht 1967: 45). Finalmente, es el amor filial el que reclama su atención: «Y tu hijo, que te quiere, / Si tener dinero prefiere, / Te pisoteará sin aviso». (Brecht 1967: 45). Sí, es importante que la caridad hacia el prójimo —la que se expresa compartiendo el alimento—, el amor humano —el que preside el matrimonio— y el amor filial —el del hijo hacia el padre— se vean bruscamente interrumpidos, que cedan ante móviles que reflejan un grado alto de egoísmo. Sólo eso ya muestra una forma de decepción humana que sólo muy indirectamente se relaciona con las condiciones económicas de la sociedad. Lo más importante, sin embargo, reside en ese desconsolador pisotear

«sin aviso». Pero, ¿se trata de lugares comunes o Peachum quiere decir lo que dice? Las necesidades que se satisfacen —comer, la pasión de un nuevo amor o conseguir dinero— son y han sido, tradicionalmente, necesidades de muy diferente orden, respecto de las cuales no hace falta ser moralista graduado para entender que deben tratarse de forma diferenciada. No es lo mismo tener hambre, cometer adulterio o robar. Los actos unidos a estos móviles se juzgan, además, de forma muy diferente. Sin embargo, Brecht todo lo iguala. En su texto todo apunta inequívocamente hacia un desgarramiento en la sociedad humana que no habrá redención social que sea capaz de suturar. Ese desolador pisotear «sin aviso» se vincula a apetitos, afectos y necesidades que no se dejan gobernar por la justicia o la libertad de las sociedades, pero es, sobre todo, el hecho de que sea «sin aviso» lo que da la medida de la rapacidad humana. La violencia se vincula a la gratificación inmediata, de los deseos, repentina, como si no estuviera en la mano de los hombres controlar los movimientos de su voluntad. Es la dignidad humana la que sale malparada en las canciones de Peachum. Sin aviso le dice al lector, sea quien sea, que él también es uno de los condenados.

Macheath se despidе del mundo, sin saber que va a ser amnistiado —en un incongruente y grotesco giro hacia la farsa—, y merece la pena recordar sus palabras:

No debemos hacer esperar al público. Señoras y señores. Ante ustedes tienen a un representante que se hunde de una clase que también se hunde. Nosotros, los pequeños artesanos burgueses que, con la honrada palanqueta, trabajamos las niqueladas cajas de los pequeños comerciantes, somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están los bancos. ¿Qué es una ganzúa comparada con un título cambiario? ¿Qué es un palanquetazo a un banco comparado con la fundación de un banco? ¿Qué es asesinar a un hombre comparado con darle un empleo? Conciudadanos, ahora me despido. Os doy las gracias por estar aquí. Algunos de vosotros me habéis sido muy queridos. Que Jenny me haya traicionado me sorprende mucho. Pero es una prueba evidente de que el mundo sigue siendo lo que era. La concurrencia de una serie de circunstancias desgraciadas ha provocado mi caída. Está bien... pues caeré. (Brecht 1967: 95).

Es evidente que hay algo que no se compadece bien entre el discurso de Macheath y la inminente amnistía que, además, le concede a él y a sus herederos la nobleza, «el castillo de Marmarel, así como una renta hasta el fin de sus días» (Brecht 1967: 98). ¿Ha cambiado o no ha cambiado el mundo? Las quejas de Macheath dejan de tener sentido, pues las recompensas que se suman a su amnistía deben tener alguna justificación. ¿Se habrán tenido en cuenta sus méritos por desvalijar las niqueladas cajas de los pequeños comerciantes?, ¿su esmerado uso de la ganzúa?, ¿el no haber fundado un banco?, ¿algún asesinato?, ¿no haber ofre-

cido ningún empleo? —mérito de dudosa imputación, sin embargo, teniendo en cuenta que dirige una banda de delincuentes—, ¿o será el conjunto de sus actividades? Defender a Macheath frente a la banca sería acaso incorrecto, pero es que él no se siente diferente de la banca, su problema es sólo un problema de escala, pues, en el fondo, tan banquero y empresario es él como el que más, ya que a la postre «somos devorados por los grandes empresarios». La lección positiva señala que, si pudiera, él mismo sería un gran empresario que devoraría a los pequeños. No se queja del mundo, se queja de su mala suerte. La simpatía que reclama la romántica figura del forajido debe retirársela a toda prisa al lector si considera que entre él y el banquero sólo se interpone un problema de medios y recursos.

El problema ideológico de Macheath, en el fondo, puede resolverse de forma muy sencilla. Ha visto cómo es el mundo, no lo juzga y, por lo tanto, no lo condena. Sin embargo, su ejecutoria, que él no niega, permite suponer qué es lo que habría hecho si la fortuna lo hubiera colocado al frente de algún banco:

Tú —he traído el escrito de acusación, no sé si conseguiré entenderlo, es una lista interminable— has asesinado a dos comerciantes y cometido más de treinta robos con fractura, veintitrés atracos, incendios, homicidios premeditados, falsificaciones, perjurios, todo en año y medio. Y en Winchester sedujiste a dos hermanas menores de edad. (Brecht 1967: 47).

Esto es, en año y medio, la pequeña escala del «artesano burgués» delincuente. ¿Qué no habría hecho si hubiera sido banquero? Es cierto que el análisis detenido, tanto de los personajes, especialmente del personaje Macheath, como de las motivaciones de Brecht, se presta a confusiones en las que es muy difícil ver no sólo cuáles pudieron ser las intenciones del autor, sino cuáles pudieron ser las pautas ideológicas que permitieron escribir esta obra. Concédase que los elementos carnalescos tienen una poderosa presencia en esta continua subversión de posiciones. El delincuente honrado y el pícaro virtuoso intercambian sus papeles continuamente. Que eso mismo lo hiciera John Gay para llamar la atención del público sobre los motivos de la pequeña delincuencia y sobre los abusos de los poderosos es comprensible, que lo haga Bertolt Brecht exige una explicación que necesariamente ha de recurrir a un pesimismo que entra en conflicto con las ideas del marxismo sobre la historia, sobre la evolución y progreso de la humanidad y, asimismo, con cualquier ideal de emancipación.

Haría falta considerar *La novela de dos centavos* aunque no hubiera atraído la atención de Walter Benjamin, pero sin duda los comentarios de este pensador exigen, a su vez, algún comentario para entenderlos. Pero, puesto que aquél consideró que debía escribir sobre esta obra, quizá sea preciso decir algo sobre ella muy brevemente. La obra, la novela, sin duda, ofrece al lector más de lo mismo, si se

compa-ra con la obra teatral. Incluso, en algunas ocasiones, ese más se expresa casi de la misma forma. Se expresa casi de la misma forma, por ejemplo, cuando Mac-Heath expone a un delincuente de tres al cuarto su propia filosofía:

Grooch, usted es un viejo forajido. Su profesión es el robo. Sería exagerar la nota si yo dijera que tal profesión es anticuada. Eso sería ir muy lejos. Solamente su forma, Grooch, es atrasada. Usted pertenece a la pequeña artesanía, y con eso queda dicho todo. En otras palabras, a una clase que declina. No me dirá usted lo contrario. ¿Qué es, por ejemplo, una ganzúa, comparada con una acción cotizada en la bolsa? ¿Qué es el atraco de un banco comparado con la fundación de un banco? ¿Qué es, mi querido Grooch, el asesinato de un hombre comparado con un contrato de trabajo. (Brecht 1970: 233-4).

Quizá estas mismas ideas se han oído demasiadas veces y, por ello, han perdido el brillo paradójico de su novedad. La ecuación entre el asesinato y el contrato de trabajo, ¿refleja, en verdad, alguna clase de pugna ideológica en la que pueda reconocerse algún principio de coherencia?, ¿se prepone mediante esta ecuación alguna forma de reparación de la injusticia de la sociedad humana jerarquizada, es decir, de la sociedad humana?

Más de lo mismo, aplicado a esta novela, quiere decir que los personajes han dejado atrás cierta inocencia que hacía evidente la alegre resignación con la que se disponían a aceptar las pocas posibilidades de disfrute que les venían a las manos. Más de lo mismo quiere decir que los pequeños delincuentes se han convertido, directamente, en banqueros, en plutócratas, en ladrones a gran escala, en beneficiarios de contratos fraudulentos con el Gobierno. A su vez, el amor ha desaparecido, convertido en un mero pasatiempo ocasional con cuyos frutos, los hijos, se juega en el mercado de los sentimientos y de la afirmación de las influencias. Y, en fin, el proletariado se desliza cuesta abajo hacia su miseria más absoluta donde puede elegir entre el suicidio, el asesinato o la desesperación. El clima de la obra es ciertamente considerablemente más macabro que en la obra anterior, la ópera. Los ambientes y los paisajes se describen con esa maestría opresiva común a las grandes películas del expresionismo alemán del tercer decenio del siglo XX.

¿Queda algún rincón en el que pueda refugiarse un mínimo de decencia de la que pudiera esperarse alguna forma de regeneración? Parece que no.

La crueldad, la astucia y la inexorabilidad con que aquel hombre obligó a otros delincuentes a cederle a él la gloria de sus crímenes eran peores que las de aquéllos frente a sus víctimas. Diferían poco de las cualidades gracias a las cuales los profesores de nuestras universidades estampan sus nombres al pie de los trabajos de sus auxiliares.

El móvil de aquellos asesinatos había sido sin duda el hambre, pues el invierno había sido

extremadamente crudo y había habido innumerables desocupados. Pero el hombre que había usurpado la gloria de «El Cuchillo» para formar su banda tenía otra pasión. Pasión compartida, por cierto, con ese espécimen social que las lecturas de los libros y novelas nos han hecho tan familiar: como la mayor parte de nuestros célebres industriales, escritores, de nuestros sabios o políticos advenedizos, él experimentaba el más vivo placer an leer en los periódicos sus propios crímenes, no por interés material propiamente dicho, sino más bien por «espíritu deportivo» o por satisfacción de «actividades creadoras», a menos que fuera una especie de inexplicable instinto demoníaco. (Brecht 1970: 118-9).

¿Qué es aquí lo que queda deprimido o aniquilado en sus pretensiones? Sencillamente, esa mayor parte de «nuestros» célebres industriales, escritores, sabios y políticos advenedizos. Quizá haya lectores que se pregunten, ¿de dónde viene esta voz?, ¿de dónde proviene una voz que, en una novela, tan tajantemente se aparta de la lectura de libros y novelas?, ¿qué autoridad exhibe, ajena a libros y novelas, quien hace colectivo lo que parecen delitos cometidos por los individuos, no por los estamentos profesionales?, ¿cuántos son esos profesores que estampan su firma al pie de los trabajos de sus auxiliares frente a los profesores que nunca harían algo semejante? No tienen respuestas fáciles estas preguntas, pero quien se aparta de lo que dicen libros y novelas quizá ha querido traer a sus trabajos una observación objetiva y limpia. Sobre esa pretensión se exhorta al lector a que lleve a cabo su lectura. Quizá ha querido fundar una ciencia de la objetividad alejada de los condicionamientos ideológicos del mercado. «El arte de la observación que Brecht propugna no es a fin de cuentas más que la liberación de una nueva imagen del hombre, lo que a su vez supone una liberación del contenido revolucionario de la realidad». (Valente 1969: 66). Tantas veces se ha propuesto la liberación del contenido revolucionario de la realidad que más cincuenta años después de escritas estas obras el índice revolucionario de semejante operación debe de ser muy bajo. En el fondo, no es una nueva imagen, es una acusación maniquea que separa a «la mayor parte» de una minoría que sí ha sabido ver el reverso de las imposturas sociales de profesores, industriales, escritores, sabios y políticos advenedizos. Lo demoníaco, sin embargo, entra decididamente en el terreno del juicio de intenciones. Industriales, sabios, escritores y políticos disfrutaban quebrantando esas normas que dicen respetar. Es decir, no quebrantan las normas con una conciencia culpable, con la conciencia de quien sabe que infringe leyes morales o normas de conducta, sino que se alegran demoníacamente de sus propias fechorías. Acaso el fari-seísmo sea una levadura que, de forma necesaria, haya de aparecer en todo ejercicio crítico y también acaso no sean sus peligros tan evidentes o populares como los del homicidio o la avaricia, pero, con seguridad, es un ingrediente que, cuando su proporción es superior a la ordinaria, puede acarrear consecuencias funestas. Brecht

con ofendida dignidad farisaica condena a esa mayor parte de profesores, célebres industriales, escritores, sabios y políticos advenedizos a compartir con los asesinos ese «inexplicable instinto demoníaco». Walter Benjamin se mostró complacido con el resultado:

Ha excavado hondo para este libro. Poco ha quedado de los cimientos, poco de la acción de la ópera. Sólo las figuras primordiales son las mismas. Ellas han sido las que comenzaron a crecer en estos años ante nuestros ojos y a hacer un sitio a su crecimiento sangrientamente. Cuando *La ópera de cuatro cuartos* pasó por primera vez a la escena alemana el gángster era todavía un rostro extraño. Entre tanto se ha hecho paisano y ha organizado la barbarie. Sólo más tarde y del lado de los explotadores, muestra la barbarie ese rigor drástico que, ya al comienzo del capitalismo, caracteriza la miseria de los explotados. Brecht tiene que habérselas con ambos fenómenos; por eso junta las dos épocas y sitúa a sus gángsters en el barrio de un Londres que tiene el aspecto y el ritmo del tiempo de Dickens. Las circunstancias de la vida privada son las anteriores; las de la lucha de clases son las actuales. Esos londinenses no tienen teléfono, pero su policía sí que tiene ya coches blindados. Se ha dicho que en el Londres actual se pone de manifiesto que es bueno para el capitalismo conservar un cierto atraso. Tal circunstancia ha tenido su valor para Brecht. Puebla las oficinas mal ventiladas, las casas de baño calurosas y húmedas, las calles brumosas, con tipos que por sus maneras son antañones, pero que siempre son modernos en cuanto a sus decisiones. Desplazamientos semejantes forman parte de la óptica satírica. Brecht lo subraya por medio de las libertades que se ha tomado con la topografía londinense. El satírico podrá decirse que el comportamiento de sus figuras, ése que es un trasunto de la realidad, resulta mucho más importante que el Brobdingnag o el Londres que haya construido en su cabeza. (Benjamin 1998: 105-6).

La nota reseña una novela publicada en 1937, es por lo tanto comprensible que Walter Benjamin tradujera en sus comentarios sentimientos que tenían más relación con el ascenso del partido nazi que con lo que verdaderamente se denuncia en la novela. Quizá en circunstancias históricas más favorables al sosiego y a la reflexión su opinión hubiera sido diferente. Considerar la obra sólo como un enfrentamiento entre *gángsters* es apartar deliberadamente la mirada de aquello que la novela muestra con nitidez: 1) no hay redención posible para la sociedad de los hombres; 2) la conciencia recta de las cosas se ha refugiado, estérilmente, en unos pocos; 3) la exigencia revolucionaria se condena al convertirse en una precaria satisfacción individual que fatalmente se agota en la denuncia.

Probablemente la doctrina del distanciamiento convertía en muy conveniente la localización del argumento de la novela en Londres durante la guerra imperialista de los bóers. Brecht lograba así que el lector apartara los ojos de las escenas más

inmediatas para que pudiera dirigirlos de nuevo, leída la novela, mejor informado, más instruido, hacia su propia condición y la de la sociedad alemana de 1937. Después de todo, el autor pensaba que obedecía a un mandato de honradez intelectual mostrando a los lectores justo lo contrario de aquello que los capitalistas estaban interesados en mostrar:

Deben venderles cultura, quiero decir: libros. Pienso en novelas baratas, una especie de literatura que pinte la vida, no en los tonos grises del trajín cotidiano, sino en colores más alegres, abriéndole al lector un mundo superior y dándole a conocer los modales más refinados que conforman el estilo de vida por ellos anhelado, el estilo de los que viven socialmente en planos privilegiados. No hablo del negocio que la realización de esta proposición lleva en sí, el cual por cierto podrá ser de muy apreciable volumen; yo hablo del servicio a la humanidad. Una pequeña proposición. Nada más. (Brecht 1970: 357).

Sin embargo, el momento no pudo ser más inoportuno, cuando todos los MacHeath y Peachum de Londres tenían que enfrentarse con sus equivalentes alemanes, precisamente, para defender modelos de sociedades en los que sí importaban esas diferencias que a Brecht le parecían secundarias o poco importantes, es decir, las diferencias menores que podrían darse entre mafiosos que se disputasen el control de un particular campo de operaciones. La lectura de la novela impone la alianza entre los mafiosos, cuando las consecuencias de sus actos pueden llevar a la destrucción mutua. Que la propia historia haya ofrecido un mentís especialmente claro y nítido a esta conclusión no es cosa que parece que tenga que preocupar a un marxista ortodoxo. El tono exaltado y urgente de las denuncias de la novela reflejan, sin duda, y es su única disculpa, el estado de cosas de la Alemania nazi en 1937. Pero, precisamente, al artista y al pensador puede exigírseles que sus creaciones tengan un interés que no sea exclusivamente documental, que no esté ligado a unos acontecimientos irrepetibles, sino que, aun cuando su inspiración sea muy concreta, su aplicabilidad sea virtualmente infinita o eterna. ¿Se cumple esto en esta novela? La verdad es que ese día del juicio final en el que sólo en sueños se llega al conocimiento definitivo de las cosas, si llegase en el mundo en el que se vive, no ofrece mucho consuelo ni mucha iluminación: «¡Quien no tenga a quién explotar, se explota a sí mismo!» (Brecht 1970: 372). Ni siquiera una sociedad humana que satisfaga tan sólo las necesidades más elementales puede eludir esa maldición. La retribución justa, por su parte, el requisito en el que se funda la salvación ese día del juicio final, según Brecht, parece una condición harto ingenua desde el punto de vista de la economía. ¿Qué quiere decir haber sido «pagados satisfactoriamente»? ¿en qué consiste la satisfacción o la justicia salarial?, ¿quién fija el salario de forma justa?, ¿qué detracción del sueldo sí está justificada?

La novela no describe exactamente el capitalismo en ninguna de sus fases conocidas, no hay más que considerar sucintamente la historia del capitalismo para saber que no fueron pocos los industriales y promotores los que sintieron un vivo interés por las condiciones de trabajo de sus empleados, ni fueron pocos los que idearon formas de redistribución o de ayuda a sus empleados. Pero sí describe una forma de capitalismo que es la de la concentración de empresas en una fase de monopolio y describe un clima social en el que, inexplicablemente, lo que sí se representa de forma generosa es el darwinismo, que sólo indirectamente puede relacionarse con el capitalismo que se describe en esta obra. La novela, sin embargo, es sumamente eficaz si su fin es el de mostrar a una sociedad aturrida, una sociedad desorientada, víctima de toda clase de manipulaciones, en las que la prensa y los medios de comunicación ya juegan como agentes de los fines de dominio de grupos empresariales o políticos. La desaparición de los agentes políticos, con muestras muy secundarias de jueces y policías, refleja intencionadamente un mundo en el que la política se ha subordinado claramente al mandato de los dirigentes empresariales. La política, la representación de los intereses colectivos, es subsidiaria o inexistente respecto de los intereses de los grupos empresariales cuyas actividades se describen minuciosamente.

Es curioso, sin embargo, que el único punto de redención en esta novela sea, precisamente, la imprescriptibilidad del mandato moral en medio de la degeneración. No porque se tema, pues ya se sabe que los infractores sienten un placer demoníaco en la comisión de los delitos, sino porque se apela a la norma para los demás, porque el mandato moral es una palanca más eficaz que la policía para mantener a los oprimidos en su sitio. El mandato moral, al menos en las clases sociales altas, se presenta como la única salvaguardia y como el único cemento que, de verdad, puede otorgar coherencia a la sociedad. Es en este punto donde se hacen patentes las insuficiencias de la novela, pues si eso es verdad, lo que se denuncia como una hipocresía más acaso sea la única esperanza de cambio que pueda señalarse en esta novela, pues en aquel tiempo en que pueda señalarse una infracción de ese mandato moral por parte de quien lo sostiene y debe velar por su cumplimiento acarreará inevitablemente una actualización de la ley que acabará con el hipócrita. Precisamente, donde acaso menos lo esperaría el autor, ha entregado un arma a quienes sí podrían propiciar cambios efectivos a favor de un mundo más justo. Ese innecesario mandato moral actúa como regulador de las relaciones sociales y económicas. Su actualización condena a quienes afirman la vigencia de sus principios mucho más que una abstracta discusión sobre la justicia de las retribuciones.

La novela es tétrica, refleja un estado de postración universal en el que no hay intenciones rectas, no hay seguridad jurídica, no hay confianza mutua. Ni siquiera

ra la condena a muerte que el juez se ve obligado a dictar sobre sí mismo sería suficiente para limpiar a la sociedad de sus males. El mal está en el propio ser humano, pues todas las víctimas podrían haber desempeñado perfectamente el papel de verdugos. En estas circunstancias, ¿podría alguien tener la arrogancia de ponerse por encima de las condiciones que se han descrito?

Sin embargo, si el lector dirige su mirada de nuevo hacia John Gay, ¿qué es lo que hace de esta obra, tan alejada del clima moral y las convicciones políticas de Brecht, la precursora de una obra como *La novela de dos centavos*? Ciertamente, en la obra de John Gay hay una ambigüedad moral que ha atribulado de muchos de sus lectores o espectadores, el atractivo del capitán Macheath, un salteador de caminos, libertino, amante de los placeres, es el héroe de la ópera y se halla dotado de un indudable atractivo personal. Nada de eso ocurre en la obra de Brecht. Macheath es tan repulsivo para el lector como todos y cada uno de los demás personajes de la novela que pudieran tener un equivalente en la obra de John Gay. Para entender el motivo de esta ambigüedad es preciso conocer algo acerca de las intenciones del autor representadas a través de la recepción de la ópera:

Pero las ideas de Gay, con toda claridad, no son democráticas ni socialistas, como han apuntado algunos autores, sino cristianas en sentido general y humanitarias. Gay no estaba a favor de la igualdad ni era un revolucionario, era un hombre de su tiempo. No deseaba la supresión de la aristocracia, sus amigos, en cuanto clase social; todo lo contrario, era un admirador de sus virtudes. Aunque las decepciones políticas pudieran haber agudizado su resentimiento contra quienes ejercían el poder, no se sigue de ello que *La ópera del mendigo* apuntara hacia la destrucción del sistema social y político que conocía. Pretendía, más bien, corregir los abusos que se daban en el interior del sistema, y el asunto de la sátira es el muy conservador de que la corrección debería llevarse a cabo mediante reformas, no mediante revoluciones. (Roberts 1969: XXI).

Lo cierto es que la acusación de ambigüedad moral de la obra no sólo debe tenerse en cuenta, pues se ha repetido en varias ocasiones, sino que, más importante, se ha entendido que la figura del protagonista tenía cierto derecho a considerarse un héroe o un personaje con cierto derecho a la gloria épica.

La ambigüedad moral, ¿de dónde nace? Nace, sin duda, del hecho de que se proporcione un ejemplo positivo de una persona que, según todos los preceptos morales o códigos civiles no es sino un inmoral y un delincuente. Ambas cosas aparecen juntas, pero pertenecen a esferas diferenciadas. Si se tiene en cuenta que el personaje, Macheath, como todo el mundo supo reconocer, representaba al propio Walpole, a quien se retrataba como el jefe de una banda de salteadores de caminos, entonces la acusación de ambigüedad carece de sentido, pues la crítica de la

obra pretenderá demostrar que, precisamente, quien en la vida real aparece como un personaje recto a quien se le han encargado las mayores responsabilidades, es en la realidad un capitán de malhechores. Es esa dificultad de no saber ver que un delincuente es un delincuente, es decir, que Walpole es Macheath, lo que hace necesaria la ambigüedad. Sencillamente, muchos se negarán a creer que el primer ministro es un saltador de caminos. Cuando menos, sería peligroso abrigar semejante creencia.

La obra trata de un problema social muy concreto y preciso, la desigualdad ante la ley. La amnistía que alcanza a Macheath, cuando está a punto de ser ahorcado, viene a solucionar un problema técnico, de composición teatral, pues una ópera no puede ser trágica, lo cual implica, en una obra que no pretende desmoralizar a su audiencia, que la propia vida no acabe en una tragedia. Pero se subraya que no se ha cumplido la intención del creador, la de demostrar que hay una justicia para los pobres y otra de muy diferente naturaleza para los ricos. El hecho de que la conclusión no armonice con el desarrollo la trama merma la eficacia de la obra, según el autor, pero, por otra parte, entendiéndolo que esta amnistía alcanza al propio Walpole, he aquí que, de nuevo, tampoco se cumple en la vida real que a los ricos y a los poderosos se les castigue. Si el personaje, Macheath, es Walpole, sólo en una obra literaria puede alcanzar la amnistía; si no lo es, entonces sólo en una obra puede tener la satisfacción de que se le amnistíe.

En la obra puede verse una similitud de conducta entre la vida de los humildes y de los de clase alta, mediante la cual es difícil determinar si (en las inmoralidades de moda) los caballeros imitan a los caballeros saltadores o si son los caballeros saltadores quienes imitan a los caballeros. Si hubiera concluido la obra como estaba pensado, habría ofrecido una lección excelente. Habría mostrado que las clases bajas tienen sus propios vicios al igual que las clases altas y que se les castiga por ello. (Gay 1969: 82).

Es patente que precisamente eso es lo único que no necesita una explicación mediante una obra de teatro o de lo que sea. La lección no puede consistir en que se castigue a las clases bajas, pues es ésta una lección que se imparte con rutinaria frecuencia. El parlamento final del mendigo no puede entenderse sino de forma irónica. La ironía apunta en varias direcciones, pero la principal, con seguridad, hace ver a quien sale del espectáculo que sabe lo mismo que sabía antes de entrar: que a los pobres se les castiga por sus delitos, pues las amnistías sólo llegan a los pobres en las obras de teatro, por motivos de armonía compositiva, y sólo en el caso de que ocupen accidentalmente el lugar de los poderosos. El desarrollo de las dos últimas frases del parlamento del mendigo citado pide una conclusión muy diferente, que el autor deja que se forme en la mente cada espectador por su cuen-

ta. La lección no puede ser sino que las clases altas no pagan por sus delitos, mientras que las clases bajas sí que tienen que pagar por las infracciones que cometen.

Sin embargo, si la explicación anterior salva la responsabilidad del autor en lo que se refiere a las intenciones morales o didácticas de la obra, la intención de exponer las deficiencias de una ideología concreta, hay un aspecto de la ambigüedad moral que no ha quedado despejado del todo. Se trata del atractivo del propio capitán Macheath tomado como una figura autónoma, una figura que no depende de su correspondencia con otros personajes del mundo real, sino como un personaje que encarna algunos valores respecto de los cuales más de un lector o un espectador puede sentir el deseo de imitar. Ésta es otra forma de ambigüedad moral sobre la que también llamaron la atención los primeros comentaristas:

Se habló de *La ópera del mendigo* y se habló del asunto de si sus efectos eran perniciosos. Johnson: «En cuanto a esto, ha sido asunto muy debatido, soy de la opinión de que se atribuido una influencia mayor a *La ópera del mendigo* de la que ha tenido realmente. No creo que nadie se haya convertido en un bribón por haberla visto. Pero tampoco niego que haya podido tener alguna influencia en hacer conocido a un bribón y en haberlo hecho agradable en cierta medida». A continuación, tomando impulso como si fuera a descargar un golpe: «Hay tal debilitamiento de los principios que quizá la haga perjudicial para la moral».

Mientras pronunciaba esta respuesta, nosotros seguimos sentados en una suerte de espera, sofocando la risa que temíamos que estallara¹. En su biografía de Gay, ha sido más tajante en lo relativo a la ineficacia de *La ópera del mendigo* como corruptora de la sociedad. Pero respeto de este asunto yo he pensado siempre de forma diferente, pues, a decir verdad, no sólo he considerado siempre que la alegría y el heroísmo de un salteador de caminos son muy cautivadores para un joven, sino que las razones que se dan para una vida de aventuras de depredación son tan plausibles, las alusiones son tan vivas y el contraste con las formas más comunes y penosas de adquirir propiedades se muestran con tanto arte que hace falta mantener la cabeza muy serena para hacer frente a tal acumulación de circunstancias favorables. Opino, por mi parte, que no me gustaría nada que se suprimiera *La ópera del mendigo*, pues hay tanto de la vida auténtica de Londres en ella, hay tanto ingenio, tal variedad de canciones, que, desde una temprana asociación de ideas, calman, consuelan y atraen la atención de la mente, que no hay ninguna otra representación teatral que me deleite más. (Boswell 1969: 628-9).

¹ El motivo por el que Boswell y sus compañeros tienen que sofocar la risa no es sino el de que Johnson acuña un vocablo, de pasada, para expresar el 'debilitamiento'. Utiliza *labefaction*, que en los diccionarios históricos de la lengua inglesa es voz que aparece citada como usada por primera vez por el doctor Johnson precisamente en este pasaje.

En este caso, la reacción del espectador o del lector debe discriminar dos aspectos diferentes. Se trata, por una parte, de saber si de forma efectiva en la obra se cumple esa glorificación del héroe, pero, de forma más general, se trata de saber cuál es la función ejemplar de un carácter negativo, es decir, de un personaje que representa valores con los que la sociedad no está de acuerdo, cuyos valores no se comparten, sobre el escenario. El primero de los aspectos puede abordarse con alguna confianza, mientras que el segundo es asunto que se ha debatido con frecuencia sin poder llegar a conclusiones que hayan ganado consensos más o menos definitivos.

¿Se lleva, efectivamente, al escenario esa imagen positiva del delincuente? Es innegable que sí, pero estar de acuerdo en ello no tiene un valor general, pues el propio Macheath representa una variedad de diferentes valores sociales y morales.

No debe olvidarse que la obra es, así se presenta, pastoril y épica. Esas dos fuerzas motrices del mundo clásico están presentes, parodiadas, en esta obra. El mundo pastoril se ha reducido a ensalzar una moral de lo inmediato, la del *carpe diem*, que puede llevarse a cabo, mientras dure el deseo, la juventud, en los lugares menos convenientes. En una aldea sin atractivos especiales o en una cárcel. El mundo épico también se representa mediante un salteador de caminos. Sin duda, el autor al señalar hacia las nuevas formas pastoriles y épicas señalaba hacia la decadencia de un mundo que ha dejado de ser clásico, que ha dejado de ser pastoril y épico. Esta forma de ver las cosas se aplica directamente, una vez más, al mundo de la aristocracia, en el que los antiguos héroes son en el siglo XVIII capitanes de bandidos y en el que los Apolos y las Galateas tienen que conformarse con una forma doméstica y banal de la Arcadia.

Al hacer esta operación, al hacer descender ese mundo idealizado en la Antigüedad hasta las clases más bajas y menos respetuosas con las leyes, John Gay consigue algo que figura explícitamente en el repertorio de sus intenciones: nacionaliza todo este conjunto de preocupaciones y lo disculpa. El grupo identitario, frente a la sociedad de los ciudadanos, tiene que aceptar los males como positivos, porque también forman parte de esa identidad. La diferencia entre esta ópera y la ópera italiana es la justificación expresa. La justificación explícita es que «nuestros» malos también nos definen y forman parte de lo «nuestro».

Es evidente que es importante para una nación con un pesado sistema de clases poseer una forma de arte que no sólo esquive ese sistema sino que además sepa vulnerarlo, de forma que haga sentir a las clases que forman parte de una unidad mayor o, sencillamente, que se sientan en casa unas con otras. Esto puede hacerse de formas muy extrañas, y puede hacerse tanto mediante la burla como mediante la admiración. El fin semi-conscien-

te que hay tras las ideas mágicas de lo épico y lo pastoril lo garantizaba *La ópera del mendigo* tanto en los aplausos a favor de Walpole como en los aplausos en contra de él. (Empson 1986: 199).

Ciertamente, si hay esa equivalencia entre la sociedad aristocrática y el cantar épico, por una parte, y la sociedad burguesa y la novela, por otra, entonces es posible pensar que rebajar los ideales del mundo Antiguo —el héroe épico que se convierte en salteador, el mundo pastoril que hace próximos y familiares a Apolos y Galateas— es una actividad que debe verse con satisfacción por todas las clases sociales, pues, en el fondo, hace posibles de nuevo los ideales de la Antigüedad, pero en un suelo familiar. El hecho de que Alexander Pope, por ejemplo, en *The Rape of the Lock*, ridiculizara estas mismas pretensiones no habla sino de su posibilidad, no hace sino grotesco lo que, de otra forma, de la forma en que propone Gay, sí es posible.

No es tanto, pues, la figura delictiva de Macheath lo que lo vuelve atractivo a los ojos del espectador, sino la posibilidad de reconciliarse con un Londres que se representa mediante el mayor ingenio y gran variedad de canciones. Esa vida reconciliada con sus formas de disfrute es lo que anuncia el mundo moderno: no hacen falta Galatea ni Apolo para poder disfrutar del amor y de la naturaleza; la épica cotidiana, vista de cerca, no tiene nada que envidiar a los héroes de la Antigüedad, Aquiles y Eneas tendrían que empezar de cero en el mundo moderno. «Pero las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecución, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa». (Adorno 1962: 55-6). El empeño de Brecht por dejar hablar a lo que oculta la ideología, como la pescadilla que se muerde la cola, es un empeño ideológicamente guiado, por este motivo, oculta tanto como muestra y se condena a sí mismo y, como he querido demostrar, el resultado es desalentador en más de un sentido. Por su parte, John Gay, partiendo de una premisa ideológicamente irrelevante si no se le proporciona un contexto más general, del hecho de que la ley, la administración de la justicia, es injusta con los desfavorecidos, consigue situar al espectador en posición de examinar los problemas de la conciencia falsa y garantiza así el éxito de su ópera como obra de arte. La izquierda hegeliana, el marxismo, ha tomado elementos de la Ilustración, muchos, sin duda, pero no siempre ha sabido ver en ellos la simiente de la que florecerá la emancipación, sino que, en algunas casos, como es el caso de Brecht respecto de John Gay, ha tomado la mala hierba creyendo que era el árbol de la vida.

Referencias bibliográficas

ADORNO, T.W.

- 1962 «Discurso sobre lírica y sociedad», en *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona.

BENJAMIN, W.

- 1998 «La novela de cuatro cuartos de Brecht», *Tentativas sobre Brecht*, Iluminaciones III, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid.

BOSWELL, J.

- 1969 *Life of Johnson*, Oxford University Press, Londres.

BRECHT, B.

- 1967 *La ópera de cuatro cuartos. Teatro completo*, 3, trad. Miguel Sáenz, Alianza Editorial, Madrid.

BRECHT, B.

- 1970 *La novela de dos centavos*, tras. Jorge G. Lehmann y Guillermo Lorentzen, Editorial Planeta, Barcelona.

EMPSON, W.

- 1986 «The Beggar's Opera. Mock Pastoral as the Cult of Independence», en *Some Versions of Pastoral*, The Hogarth Press, Londres.

GAY, J.

- 1969 *The Beggar's Opera*, University of Nebraska Press, Lincoln.

ROBERTS, E.V

- 1969 «Introduction», en GAY, J. (1969) *The Beggar's Opera*.

VALENTE, J.A.

- 1969 «Literatura e ideología (Un ejemplo de Bertolt Brecht)», *Revista de Occidente*, nº 70, 63-79.

Poemas del espacio musical y de la articulación del azar: Los *Mesostics* de John Cage

Eusebio de Lorenzo

Universidad Complutense
delorenzo@teleline.es

Cuando nos aproximamos a la obra de John Cage, hay una primera dificultad que obstaculiza nuestra labor de comentario e interpretación. Me refiero a la imposibilidad de fácil categorización de este autor y de su obra dentro de las taxonomías habituales de la producción artística. Acostumbrados como estamos a dividir todo nuestro saber y nuestros conocimientos en distintas parcelas para así comprender mejor aquello a lo que nos acercamos, parece indispensable para nuestra tarea saber si el autor que comentamos es un poeta, un compositor, un ensayista político, un pensador, o incluso un hombre espectáculo. Sobre todo para clarificarlo a aquellos que nos escuchan en una clase o en un seminario o que nos leen en algún artículo como es este caso. Pues bien, John Cage no se deja calificar con facilidad. Incluso David Revill, autor de una de las biografías más sobresalientes del compositor, reflexiona al inicio de ese ensayo sobre las distintas posibilidades y versatilidad de Cage: “Why did a man just turning forty write a piece of music with no sounds in it? Is he a composer? A musician? A mystic? Is he a Dadaist? A Zen Buddhist? Is he making fun, pulling off a stunt?”¹. Las vertientes tan variadas que su trabajo tiene hacen de él una figura cercana más al creador renacentista, partícipe de varias disciplinas y con tendencia a eliminar una excesiva especialización, que un artista contemporáneo. De hecho, los académicos, estudiosos, intelectuales, o simplemente los curiosos que nos hemos acercado a su obra ofrecemos a veces distintas versiones de la misma figura pero centrándonos en aspectos diferentes, de modo que pudiera parecer que hablamos de creadores distintos. Pese a su etiqueta adjudicada como compositor contemporáneo, dentro de la clasificación de estilos musicales, se le incluye incluso ocasionalmente como autor cercano al jazz. Muchas voces críticas elevarían comprensiblemente sus voces en contra de tal reduccionismo. Otros críticos, situados justo en el polo opuesto, el

¹ David Revill. *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. New York: Arcade, 1992, 11.

que critica a Cage como autor controvertido y el que no lo contempla ni siquiera como compositor, sin embargo aprobarían decididamente la exclusión de Cage del ámbito artístico, en cualquiera de sus manifestaciones.

John Cage, compositor musical estadounidense, extendió su faceta creadora a otras formas de expresión artística. No solamente somos testigos de esto en la variedad de su trabajo, sino también en la multiplicidad de artistas con los que colaboró. Cage fue alumno de Arnold Schoenberg, y de Henry Cowell. Compartía la visión transgresora propia de las vanguardias de principios de siglo. Durante gran parte de su vida trabajó como director musical de la compañía de danza del coreógrafo vanguardista Merce Cunningham; organizó el primer ‘happening’ de la historia cultural de la América de posguerra, en el subversivo Black Mountain College de Carolina del Norte en 1952, centro del que también salieron figuras representativas en el nuevo concepto de forma en poesía, como Charles Olson y la escuela de los Black Mountain Poets. Las representaciones que organizaban, o ‘happenings’, se convirtieron en una de las señas de identidad de la vanguardia universitaria de los años sesenta y setenta, en especial en centros universitarios de espíritu liberal centrados en el estudio de las artes y de las ciencias sociales.²

Parece difícil, por tanto, incluir a Cage en una u otra categoría artística. Quizá esto decepcione a algunos, pero no seré yo el que aquí afirme que Cage es exclusivamente un ensayista o un compositor o un poeta, o quizá un hombre espectáculo. Y pienso que además mi reticencia complacería al propio Cage, que veía la especialización –artística y en general de cualquier tipo—con muchas reservas y que se enorgullecía de poder participar en un arte global entendido como encuentro de distintas esferas y entroncado con varias tradiciones artísticas, literarias, o filosóficas. Las influencias que John Cage recibe provienen de distintas tradiciones: el orientalismo místico expresado por la filosofía budista Zen, las formas de composición de Arnold Schoenberg, introductor del serialismo en la composición musical, las vanguardias modernistas, en constante investigación de la formación del sujeto y de la materialización verbal de éste a través del lenguaje, así como de la construcción del significado y su codificación en la propia lengua. Cage, pese a ser un devoto de la iluminación Zen, basada en la espontaneidad, el sosiego, la ausencia de temor y la creencia en que la iluminación propia de Buda es posible en cada uno de nosotros si vencemos la ignorancia, es también al mismo tiempo un seguidor de corrientes filosóficas claramente norteamericanas, como el pragmatismo difundido por William James o John Dewey. Éste último concibe la democracia más que como una forma de gobierno, como un tipo de asociación que faci-

² Para una detallada descripción explicativa de estas tendencias y su significación dentro del arte estadounidense contemporáneo, véase Vincent Katz, ed. *Black Mountain College. Una Aventura Americana*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

lita la máxima experimentación y el crecimiento personal. Según Dewey, la sociedad ideal es aquella que facilita los medios para aumentar la experiencia de todos sus miembros.³ Pues bien, el concepto de arte como accesible a cualquier persona, la idea del artista presente en todo sujeto sin distinción, la eliminación del sujeto controlador de la creación artística como ser privilegiado y sublime acercan a Cage a los postulados del pragmatismo norteamericano. En una entrevista con Richard Kostelanetz, editor de varias compilaciones de trabajos de Cage y sobre Cage, el autor en 1970, ante la pregunta: “le molesta admitir que cualquiera puede ser un artista, independientemente de su talento?”, se aleja de las posturas más arcaizantes europeas para acercarse a la visión democrática del arte sin escalas de valor y contesta: “no, no, en absoluto. Ese es un problema europeo, europeo, sabe, no un problema norteamericano, todo ese asunto de la jerarquía...de querer hacer lo mejor de lo mejor. Y lleva siglos, relativamente hablando, deshacerse de ese asunto europeo.”⁴

Sin embargo, y pese a lo escurridizo que tiene la figura de Cage, sí podemos atrevernos a centrar esta discusión más en concreto sobre su papel en las vanguardias norteamericanas exclusivamente literarias, y cómo ese papel ha dejado una herencia concreta en poetas norteamericanos actuales, como por ejemplo la escuela de los llamados poetas del lenguaje, localizados sobre todo alrededor de centros universitarios en ambas costas del país, tanto en la zona norte del estado de Nueva York, más concretamente alrededor de SUNY Buffalo, como en San Francisco, en torno a University of California, Berkeley.⁵ Para analizar ese papel y esa herencia dejados por Cage con la concisión que le corresponde a este artículo, propongo examinar una forma de creación hasta hoy entendida como un producto de Cage, y hasta cierto punto, entendida como el epítome de su producción escrita fuera de sus ensayos. Me estoy refiriendo a los “mesostics”, formas poéticas elaboradas con dos elementos básicos en el proceso de creación: la palabra y el azar. Podemos definir un “mesostic” (traducible a español como mesóstico) como una forma poética en la que John Cage escribe con letras mayúsculas en vertical un mensaje determinado (como si de acrósticos se tratase) pero en vez de aparecer las letras

³ Una excelente síntesis sobre la filosofía en EEUU, donde se analiza el bagaje dejado por James y por Dewey en las corrientes artísticas y de pensamiento en Norteamérica es Louis Menand. *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

⁴ Richard Kostelanetz. *Entrevista a John Cage* (trad. de José Manuel Álvarez y Ángela Pérez) Barcelona: Anagrama, 1970, 23.

⁵ Dos buenas antologías de poesía vanguardista contemporánea en EEUU son Douglas Messerli, ed. *From the Other Side of the Century. A New American Poetry 1960-1990*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994 y también Ron Silliman, ed. *In the American Tree*. Orono: National Poetry Foundation, 1986. Junto con otras colecciones, éstas son alternativas a las antologías más convencionales y canónicas, donde autores como Cage no figuran. Sobre el grupo de los llamados poetas del lenguaje consúltese la antología de textos Bruce Andrews y Charles Bernstein. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

de dicho mensaje al principio de cada verso, aparecen justo en la mitad del mismo, escritas en mayúsculas. Estas letras forman palabras concretas extraídas de un discurso concreto elegido por Cage. El resto de palabras que figuran en cada verso reciben el nombre de ‘wing words’, palabras ala, o palabras volantes, denominación que a su vez nos da idea de la concepción espacial y visual que Cage le otorga a la página. ¿Y qué hay de este mensaje en vertical que se reproduce a lo largo de toda la composición? Su contenido puede ser variado según el tema del ‘mesostic’ que Cage escriba y a su vez determina el tipo de ‘mesostic’ que Cage compone. Según nos cuenta el autor en el prólogo a su libro titulado *M*, su primer ‘mesostic’ lo escribió con formato en prosa para celebrar el cumpleaños de un amigo suyo, Edwin Denby, cuyo nombre aparece escrito por la secuencia de mayúsculas:

rEmembering a Day i visited you – seems noW
 as I write that the weather theN was warm – i
 recall nothing we saiD, nothing wE did; eveN so
 (perhaps Because of that) that visit staYs.

Después Cage, introduciendo una regla nueva, añade: “los siguientes [mesostics]...los escribí como poesía. Una letra dada en mayúsculas no puede aparecer de nuevo entre ella misma y la mayúscula que la precede. Pensé que escribía acrósticos, pero Norman O. Brown me señaló que se podrían llamar con más propiedad ‘mesostics’(estando la fila en vertical en el medio de la composición y no en los bordes)”.⁶ Así, sus siguientes experimentos, como el que figura a continuación en honor a su amigo James Klosty, poseen más una apariencia de poesía en la página, así como un alejamiento más radical de las convenciones sintácticas⁷:

asK
 Little
 AutO
 Where it wantS
 To take
 You

Cage se acerca así a una radicalización en el estilo de la composición, otorgándole al texto una visualidad mayor, cercana a las líneas de actuación establecida

⁶ John Cage. *M: Writings '67-'72*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973, i.

⁷ Esta explicación del origen de los “mesostics” se debe a Marjorie Perloff. “The Music of verbal Space: John Cage’s «what you say»”, en Adelaide Morris, ed. *Sound States. Innovative Poetics and Acoustics Technologies*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1997, 129-148.

por los autores brasileños de poesía concreta, Augusto y Haroldo de Campos, o a los experimentos con palabras del poeta escocés Ian Hamilton Finlay.

Una mayor experimentación estaría aún por llegar. Contestando a principios de los setenta a las preguntas formuladas por Daniel Charles, filósofo francés, al respecto de los experimentos de Cage sobre el lenguaje, éste responde: “I have not yet carried language to the point to which I have taken musical sounds (...) I hope to make something other than language from it (...) it is the impossibility of language, that interests me at present.”.⁷

Cage se dedica durante los siguientes años a explorar las posibilidades del lenguaje a través de los ‘mesostics’, y para ello emplea la obra de ficción más radical—en cuanto a la dislocación del lenguaje se refiere—del modernismo europeo: *Finnegans Wake* de James Joyce. Cage utiliza el nombre de Joyce como secuencia de mayúsculas en vertical y coloca como “wing words” o “palabras volantes” en cada verso términos extraídos exclusivamente de *Finnegans Wake*. Sigue para esta elaboración una norma básica: una mayúscula del nombre no puede aparecer de nuevo en la secuencia de letras que hay entre ella misma y la mayúscula precedente. Las palabras que contienen las letras del nombre JAMES JOYCE, son escogidas por orden de aparición del texto de *Finnegans Wake*:

Wroth with twone nathandJoe

A

Malt

JhEm

Shen

pftJschute

sOlid man

that the humptYhillhead of humslef

is at the knoCk out

in thE park⁸

En *Empty Words*, Writings 1973-1978, una compilación de escritos donde Cage explica el proceso de composición de esta obra, nos dice que abrió su copia de la novela de Joyce al azar y buscó la primera palabra que contenía la letra ‘J’ para así empezar la secuencia del nombre JAMES. Impaciente, Cage, salta hasta el final de la obra y sigue allí su búsqueda de palabras, para luego (una vez se hubiera terminado la novela) seguir con el principio y así conectarlo con el final, siguiendo

⁷ John Cage. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Salem, NH: Marion Boyars, 1981, 113.

⁸ John Cage. *Empty Words. Writings '73-'78*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1981, 137.

de forma muy consciente el mismo ritmo de Joyce, cuyas primeras líneas de *Finnegans Wake* son el fragmento de una frase que se puede completar conectándola con la frase final de la novela. Como el resultado acabó teniendo demasiadas páginas, y el proyecto habría de publicarse en la revista *TriQuarterly* en un número especial dedicado a *Finnegans Wake*, Cage se vió forzado a reducir el resultado en número de páginas, para lo que introdujo otra norma en una segunda reescritura de la obra: para escribir cada letra mayúscula del nombre JAMES JOYCE no se podría repetir la misma sílaba dos veces en toda la secuencia.⁹ Es decir, que para escribir la letra ‘J’, por ejemplo, no podía utilizarse dos veces la misma sílaba y por tanto habría de buscar la siguiente palabra que incluyera la letra ‘J’. Lógicamente, esto eliminaba muchas posibilidades y por tanto hacía el avance por la novela en búsqueda de palabras mucho más ágil. La idea fundamental de Cage era romper con la linealidad del lenguaje y la estructuración de la sintaxis, algo que pese al artificio de la novela, Joyce no había logrado en *Finnegans Wake*, ya que, lógicamente, Joyce siempre había pretendido mantener una mínima línea argumental que hiciera el texto comprensible pese a su alejamiento de la convención. Según Cage, Joyce mantiene el orden sintáctico del lenguaje en *Finnegans Wake*, sintaxis que Cage pretende eliminar:

Due to N.O. Brown’s remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau’s that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to nonsyntactical “demilitarized” language.¹⁰

Dentro del concepto “mesostic”, Cage introdujo dos tipos o modalidades distintas: el “mesostic” al cincuenta por ciento donde, como ya se ha dicho, la mayúscula no puede aparecer de nuevo entre ella misma y la mayúscula precedente, y el “mesostic” llamado al cien por cien, donde ninguna de las dos mayúsculas pueden aparecer entre sí mismas. (Es decir, entre la ‘J’ de Joyce y la ‘O’ no podrán aparecer ni la ‘J’ ni la ‘O’.)

Una vez expuestos los principios de formulación de los “mesostics” aún restan dos elementos en la composición de Cage que debemos resaltar: el primero es el resto de palabras que acompañan a la palabra central que contiene la mayúscula del “mesostic”, llamadas palabras volantes. El segundo se refiere a los elementos visuales en la página y su distribución sobre aquella: los signos de puntuación, y admiración literalmente “derramados” por las páginas. En la serie dedicada a James

⁹ *Empty Words*, 135-6.

¹⁰ *op.cit.*, 133.

Joyce dichos signos provienen de *Finnegans Wake*. Nos explica Cage en *Empty Words* que la orientación de dichos símbolos en la página la realiza siguiendo una sugerencia de Norman Brown de utilizar de nuevo mecanismos de azar, en este caso el libro chino de los cambios llamado *I Ching*.¹¹

Prestemos atención a las palabras ala, o volantes, es decir aquellas que están presentes en cada línea y no contienen letra mayúscula ¿Cómo son elegidas? En este caso no existen mecanismos de azar por parte de Cage; la elección es estética, y lo que es más importante, realizada por el propio Cage, como nos dice en una entrevista realizada por su amiga y también poeta Joan Retallack:

To find the wing words – to right or left—I go into the source material and I go in linearly with respect to the source material, so that if the word is “just” down the middle, then I go back to the source material which the computer sends me to and I take the words from here up to “just” or here if they still follow the rule about the letters, and i make my choices, oh, for one reason or another, but not by chance. I make them according to my taste. With regard to sound, for one thing. Sound is very convincing, often (...) And I do that more or less the way Schoenberg used to do this with his composing. He said one of the ways to compose is to over what you’re doing and see if it still works as you add something else to it. Just go over it again and see how it continues, how it flows...so as to make something that flows.

JR: “flows”. So is that saying something about time?

JC: I think it is. Or...I would rather say it’s saying something about breathing...than about time. Because we have...we have all the time in the world (...)

JR: Breathing. You said the flow was more about breathing than time

JC: That’s why I use these apostrophes.¹²

Comentemos brevemente esta cita. Aparte de referirse a la obtención de las palabras volantes, Cage alude al fluir rítmico que el poema debe tener. Cage defendía la creación artística como algo realizable por cualquiera y algo conectado con la vida, nunca desgajado de ella. En la línea del ‘Projective Verse’ de Charles Olson, esa conexión con la vida, como señala en la cita, se produce en la cadencia de la respiración que ha de dar forma al poema, forma que es a su vez reflejo y extensión del contenido. Cage intenta unir la forma del mesostic con la lectura en voz alta del mismo, otorgándole así a la composición una doble fuerza: la visualidad de la página por un lado, donde las líneas (muchas de ellas breves) parecen repro-

¹¹ op. cit., 135.

¹² Joan Retallack, ed. *Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 60-61.

ducir el efecto de fuga musical al agolpar palabras en secuencias breves alrededor de la mayúscula central; y por otro lado la lectura en voz alta, la representación, donde la presencia de la voz poética le da protagonismo a la cadencia y al ritmo introducidos simultáneamente por los apóstrofes y elecciones verbales de Cage así como por las palabras originales de Joyce. El resultado no se rige por un contenido, trama o desarrollo narrativo convencional del poema que hayamos de seguir y entender, sino por la superposición a modo de collage modernista de distintas formas procedentes de fuentes diversas que operan en dos universos paralelos pero separados: la página como espacio visual y la voz como fluido verbal; es decir, el espacio y el tiempo, ambos en conjunción, sin que haya ni un principio ni un fin determinados para cada uno de ellos. La prueba de esta separación —y por tanto, diferenciación— entre ambos universos radica en que en la organización visual de la página se percibe inmediatamente en la secuencia vertical de mayúsculas que forma el “mesostic”; sin embargo en la lectura en voz alta, dicha secuencia se difumina, desaparece, en favor de la conjunción de sonidos y aspiraciones, creando así dos mundos: el espacio textual-visual de la página, y el ritmo oral-temporal de la lectura en voz alta.

Indeterminación es una de las ideas esenciales subyacentes a estas composiciones. Y algo sin determinación normalmente no producirá un resultado deseado, premeditado, o al menos, predecible. Decía John Cage que él estaba mucho más interesado en los procesos que en los resultados. Esta afirmación casa perfectamente con la idea del “mesostic”, cuya configuración en la página está sujeta a cambios (o indeterminaciones) dependiendo de quién elija las palabras volantes, y cuya reproducción oral será asimismo diferente de lo que vemos en la página. En una composición como estos “mesostics”, Cage es fiel a su idea de que el proceso más que el resultado es lo que le interesa. Un proceso que viene acompañado de indeterminación. Así, Cage nos dice en la entrevista antes mencionada con Richard Kostelanetz:

RK: la diferencia entonces entre su música y, digamos, la música de Milton Babbitt es que la de él se interesa más por los productos acabados y usted se interesa más por los procesos.
 JC: Sí, y ellos quieren detener un resultado que esté de acuerdo con lo que hacen para conseguirlo. Todo está determinado para conseguir lo que supuestamente sería el mejor resultado. Yo diría que su mentalidad se adapta a nociones como unidad y precisión (...) Ahora bien, una pieza indeterminada, aunque pudiese parecer algo totalmente determinado, se hace esencialmente sin intención, es decir, en oposición a la música de resultados, y cada nueva representación es diferente.¹³

¹³ Kostelanetz, 19, 20.

Es muy interesante la referencia de Cage a la intención, un punto en el que insiste desde distintos ángulos en otros de sus escritos aparte de esta entrevista. Para Cage, la idea de la personalidad creadora como base fundacional de la obra de arte es poco importante. Él intenta eliminar la intención, el sujeto creador. Dicho sujeto no aparece fragmentado, como en la ficción modernista de principios de siglo, sino que ni siquiera ha de tener importancia como principio regulador de la creación. Por tanto, su presencia o no, es irrelevante. He ahí lo que es ideal para Cage. De ahí el uso de operaciones de azar en las composiciones. Dichas operaciones son la mejor manera de combinar la indeterminación con la ausencia de autoridad del sujeto creador. Así en su artículo “La composición como proceso” incluido en *Silence*, compilación de escritos publicada en 1968, nos habla de su método, en especial de composición musical, y nos dice lo siguiente: “...the presence of the mind as a ruling factor, would not have been established.”¹⁴ En este desinterés por la función gobernadora del sujeto o del ego del creador vemos una paradoja que es recurrente en Cage y que se reproducirá en otros poetas contemporáneos del lenguaje que intentan eliminar su yo y elevar el lenguaje como icono único, como sustancia básica en la creación artística. La paradoja reside en el hecho de que incluso en las operaciones de azar realizadas por Cage para la selección de palabras o para la distribución de signos ortográficos esparcidos por la página, existe una función reguladora que sale del propio Cage, de su mente y de su decisión de elegir una serie de operaciones de azar y no otras. Por tanto, sí que existe una función reguladora del sujeto creador. Si el autor no fuera Cage, seguramente habría escogido otro sistema en la elección de los términos del “mesostic”. Asimismo, si no fueran el sujeto y la mente de John Cage los autores de estos poemas y fuera otra persona cualquiera, por ejemplo, un hablante nativo de español, la elección del texto fuente para esta secuencia de “mesostics” muy probablemente no habría sido *Finnegans Wake*, sino otra obra. En otras palabras, Cage es un sujeto creador específico, y como tal, elige su propia articulación del azar y su propio código-lengua para experimentar. Ahora bien, ¿acaso no es una paradoja la frase —incluida en mi título para este ensayo— ‘articulación del azar’? ¿Cómo puede ser el azar articulado? En tal caso ya no sería azar, sino orden, organización, articulación basada en unos postulados básicos: uno, la presencia de azar, y dos, la indeterminación de resultados fijos. Si existen postulados o principios de actuación reguladores de la composición, entonces es imposible tener azar o indeterminación. Creo que esta contradicción demuestra por un lado la imposibilidad de eliminar el ego creador de la composición artística y por otro lado, demuestra el encuentro de distintas corrientes de pensamiento en la persona de John Cage.

¹⁴ John Cage. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, p.26.

Como mencioné al comienzo, las influencias sobre Cage son múltiples. El alcance de la iluminación personal es visto como importante dentro de la tradición Zen que Cage hace suya. La individualidad sobresale en tal caso. Por otro lado, la idea de democratización del arte que se supone ha de eliminar jerarquías y extender el proceso artístico a las voces que conforman nuestra sociedad, entronca con los parámetros del pragmatismo y el ideal de conectar arte y vida. Ambas ideas, lo individual y lo social, tienen su encuentro en Cage y se reflejan en su propia composición de los “mesostics”. Al mismo tiempo, pese a querer eliminar la autoría y el ego de la creación, vemos que John Cage elige como secuencias de mayúsculas casi siempre los nombre propios de los autores cuyos textos re-escribe; así, el autor, al menos en el espacio visual de la página, tiene un lugar privilegiado, ocupando el centro y las mayúsculas. El autor (me refiero a Joyce y no a Cage) es una presencia tangible en las grafías de la página y fantasmal en la oralidad de la lectura, ya que, como dije antes, en dicha lectura no se percibe el nombre fonéticamente en absoluto. Como decía el propio Cage en conversación con Joan Retallack: “the author [Joyce] may be a ghost, because he is at the same time a host and a guest, and the combination of both words make him a ghost”.¹⁵

Aún así, es indudable que la experimentación como creación (en tanto en cuanto la experimentación es proceso) es una de las máximas de Cage y de su arte. La revolución electrónica del siglo XX impulsa a Cage a experimentar nuevas formas de azar en subsiguientes re-escrituras de *Finnegans Wake*, donde emplea programas de ordenador especialmente configurados para la elección casual de palabras. Pese a la reivindicación de Cage de entregar su arte a las masas, por ejemplo, en los “happenings” que organizaba, pese a su empeño en la eliminación de la intencionalidad, pese a su continuidad con las vanguardias neodadaístas y su relación muy cercana con Marcel Duchamp, pese a su inclinación hacia la indeterminación, y su autodefinición política como anarquista, en suma, a pesar de su reivindicación del caos y lo impredecible, hay formulaciones concretas de su producción artística que suponen una contradicción latente, la ya mencionada como imposible ‘articulación del azar’. O quizá Cage quería ir aún más allá y lo que nos pretende mostrar es el proceso sin fin, la circularidad de los procesos en perpetuo movimiento o la experimentación continua de una continua paradoja.

¹⁵ Retallack, 69

Palabra y Música

1. PROBLEMAS CONCEPTUALES E HISTÓRICOS:

La música y la letra: acordes y disonancias

Javier del PRADO BIEZMA

La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei

Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA

De la lectio a la actio canendi: palabras y música en el Canto Gregoriano

Juan Carlos ASENSIO PALACIOS

Scriabin y el misticismo musical de Platón

Francisco MOLINA MORENO

La música en los aledaños de la palabra: a propósito de la "ornamentación musical"

Eustaquio BARJAU

Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición

Isabel GARCÍA ADÁNEZ

2. DEL POEMA A LA MÚSICA:

El poema como música o la muerte del lector

Luis MARTÍNEZ VICTORIO

La canción inglesa post-romántica. Relación con la canción isabelina

Verónica del VAL

Análisis musical del poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne* (versiones musicales de

Cesar Franck y de Franz Liszt a partir del texto de Victor Hugo)

Enrique IGOA

De la canción popular al lied: Mahler

Arno GIMBER

Las canciones de concierto en la obra de Joaquín Rodrigo

Miguel ZANETTI

Desde la voz y la música, desde el amor y la muerte. *Elegía a la muerte de mi padre* cantada y analizada por su autora

Clara JANÉS

Sex, Drugs and Rock and Roll: *The Tooth of Crime* de Sam Shepard

Ana ANTÓN-PACHECO

Schumann y Heine, música y poesía: los ciclos *Liederkreis* y *Dichterliebe*

Hang FERRER MORA

Narratividad en la *Sonata en Si menor* de Liszt : Quiebra motivica y quiebra actorial

Luis Ángel de BENITO

3. TEXTO Y MÚSICA EN EL ESCENARIO:

Música para el teatro: dramaturgos, compositores e intérpretes del teatro inglés de 1580 a 1625

Josephine BREGAZZI

Don Carlo : de la fiction-miroir de Saint Réal aux accords tragiques de Verdi

Andrée MANSEAU

Réplica a Goethe: tres Faustos musicales del siglo XIX

Alfonsina JANÉS

De las *Eddas* al *Oro del Rin*: comentarios al *Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner

Fátima GUTIÉRREZ

¿Fouqué precursor de Wagner? Estructuras operísticas en *Der Parcival. Ein Rittergedicht*

Berta RAPOSO FERNÁNDEZ

Del lenguaje literario al lenguaje icónico a través del ritmo

Susana LOZANO

La mujer fatal en la ópera francesa

Carmen TORREBLANCA LÓPEZ

Arrigo Boito: su aportación a la reforma textual de la ópera italiana de finales del siglo XIX

Concha TURINA GÓMEZ

Música para Maeterlink: de Debussy a Dukas

Pilar ANDRADE BOUÉ

Lenguaje musical y verosimilitud en el teatro lírico de Calderón

Manuel PÉREZ BERMÚDEZ

4. LA MÚSICA EN EL TEXTO:

Mosé de Rossini et *Sainte-Cécile* de Raphaël dans *Massimila Doni* de Balzac

Anne Marie REBOUL

El Largo appassionato de Ludwig Beethoven en *La pulsera de Granate* de Kuprin

Liudmila KAIDA

Presencia y función de la música en *Alexis o el tratado del inútil combate* de Marguerite Yourcenar

Jean-Pierre CASTELLANI

La Ópera de los mendigos de John Gay

Dámaso LÓPEZ GARCÍA

Poemas del espacio musical y de la articulación del azar: los *Mesostics* de John Cage

Eusebio de LORENZO